DA CONSCIÊNCIA AO DISCURSO

ENSAIO SOBRE MIKHAIL BAKHTIN

Luiz Hebeche

*Nefip*online

Da consciência ao discurso

Ensaio sobre Mikhail Bakhtin

Da consciência ao discurso

Ensaio sobre Mikhail Bakhtin

Luiz Hebeche

***Nefip*online**
Florianópolis
2010

Núcleo de Ética e Filosofia Política
Campus Universitário – Trindade – Florianópolis
Caixa Postal 476
Departamento de Filosofia / UFSC
CEP: 88040-900
http://www.nefipo.ufsc.br/

Capa
Foto: Alessandro Pinzani
Design: Leon Farhi Neto

Editoração: Daniel Schiochett

H443c Hebeche, Luiz
Da consciência do discurso : ensaio sobre Makhail Bakhtin / Luiz Hebeche. - Florianópolis : Nefipo, 2010.
155 p.

ISBN: 978-85-99608-04-3

1. Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) – crítica e interpretação. 2. Fiódor Mikhailovich Dostoiévski (1821-1881) – crítica e interpretação. 3. Metafísica. 4. Ontologia. 5. Teoria discursiva. 6. Filosofia da linguagem. 7. Polifonia. 8. Literatura – filosofia. I. Título

Catalogação na fonte elaborada por Débora Mª Russiano Pereira, CRB-14/1125

Licença de uso Creative Commons:
(http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/deed.pt)

NEFIPO
Coordenador:
Prof. Dr. Alessandro Pinzani
Vice-coordenador:
Prof. Dr. Darlei Dall' Agnol

Mas isso era necessário à recriação artística da natureza polifônica da própria vida.

Bakhtin (*Problemas da Poética de Dostoiévski*, p. 58)

Ser significa comunicar-se pelo diálogo.

Bakhtin (*Problemas da Poética de Dostoiévski*, p. 223)

SUMÁRIO

Introdução 9

I - Balanço da crítica 23
II - Uma revolução copernicana 61
III - A concepção bakhtiniana de "idéia" 77
IV - A carnavalização da literatura 87
V - O discurso em Dostoiévski 101
VI - A comunicação dialógica 111
VII - O diálogo em Dostoiévski 143

Conclusão 153

Bibliografia 155

INTRODUÇÃO

Neste ensaio mostraremos como Bakhtin, em PPD[1], opera uma gradativa saída da filosofia da consciência para uma mais abrangente compreensão do discurso. Esse processo já se encontra nas suas primeiras obras sobre estética e filosofia da linguagem, mas nos ateremos principalmente à sua interpretação da poética de Dostoiévski, pois nessa obra encontram-se as virtudes e as dificuldades da estética bakhtiniana, embora, nesse caso, se possa falar não apenas de estética, mas também de poética, construção e ação criativa. Assim, a estética não diria respeito à recepção sensível, mas também situar-se-ia na poética. Esse assunto, porém, não é um domínio tácito, mas problemático. Por isso, em Bakhtin, eles são postos ao modo de "questões" e "problemas". Seriam então âmbitos problemáticos cujo acesso seria também problemático.

Mikhail Bakhtin freqüentemente confidenciava aos seus mais próximos que gostaria de ser considerado mais como filósofo do que como literato. A nosso ver isso é correto, pois os problemas da sua estética são problemas filosóficos. Pode-se dizer que a sua interpretação da poética de Dostoiévski vai além de uma estética e se torna um problema filosófico mais

[1] Para as referências a *Problemas da Poética de Dostoiévski* empregaremos a abreviatura "PPD" do livro editado pela Forense Universitária, tradução de Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, 1981.

de fundo; e um problema desse tipo chama-se de "ontológico". Nesse sentido, os problemas da estética seriam efetivamente problemas ontológicos. No entanto, à primeira vista, parece estranho falar de uma ontologia de Bakhtin. A tentativa de instaurar uma ontologia seria enganosa, pois a noção de polifonia precisamente põe em questão o monologismo da ontologia tradicional. No entanto, pode-se falar de ontologia à medida que se pergunta não pelo fundamento, mas por aquilo que origina a pergunta pelo que há.

Mas o que quer dizer "ontologia"? O estudo do ente ou do que existe, ou melhor ainda, o assunto dessa disciplina pode ser resumido na pergunta: "o que há?" Nesse sentido, qualquer ontologia seria monologia. As respostas, portanto, são muito variadas. Em Heidegger, retomando os gregos, a pergunta pelo o que é, o ente em seu ser, levou à construção de uma ontologia onde a resposta é a de que o ser confunde-se com o tempo existencial; em Carnap "o que há" é o resultado da construção lógica-cognitiva do mundo; em Nietzsche, da vontade de poder, etc.; em Bakhtin, por sua vez, essa questão está vinculada às noções de diálogo e polifonia. Assim, tratar do "que há" é dar conta do que é sancionado ou expresso pelo diálogo e pela polifonia.

Em última instância "o que há" é diálogo. Mas, mais ainda, com Bakhtin poder-se-ia responder que "o que há" é o diálogo inconcluso. Nas suas palavras: "ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina" (PPD, p. 223). Portanto, "o que há" não é uma coisa, um sujeito, um construto, uma lei, um princípio, uma concepção do mundo, mas apenas o caráter de estar-em-aberto do diálogo entre as mais variadas idéias. Isso já não colocaria em xeque a atribuição de uma ontologia a Bakhtin? Certamente, não fosse a suspeita de que seu pensamento dialógico está todavia a dever àquilo que pretende rejeitar.

Nem toda ontologia é metafísica, como são os casos de *Ser e tempo* e do *Tractatus Logico-Philosophicus*. Mas isto pode ser aceito desde que a ontologia tenha como objetivo acertar as contas com a metafísica. Obviamente, Bakhtin também visava

isso; resta, porém, saber até que ponto ele conseguiu essa proeza.

Heidegger e Wittgenstein meteram-se em dificuldades que os levaram a afastar-se do seu projeto crítico inicial; por caminhos diferentes, depararam-se com o beco sem saída da filosofia do sujeito; um manteve-se no solipsismo existencial, o outro, no solipsismo transcendental. Ora, as noções de "polifonia" e de "dialógico" desde logo rompem com o monologismo do sujeito e do que resta dele no ser-aí (*Dasein*). Mas terá Bakhtin escapado totalmente dos resíduos monológicos da filosofia da consciência? Essa questão pode ser colocada assim: qual é a relação entre discurso e consciência?

A nosso ver as idéias de Mikhail Bakhtin, por mais originais que sejam, ainda estão em parte comprometidas com a metafísica que pretendem abalar. Por isso, nosso interesse a seguir centrar-se-á em mostrar a natureza e a profundidade nem sempre visível desses compromissos, pois o impacto crítico da obra bakhtiniana tende a encobrir os seus resíduos dogmáticos. Um dos primeiros problemas é a dificuldade de classificação das suas contribuições que vão desde o dialogismo, a polifonia, a exterioridade e a autoria, a poliglossia, o cronotopo até o grotesco e a carnavalização. O primeiro contato com a sua obra é como entrar numa casa desarrumada. Para torná-la minimamente habitável seria preciso colocar algumas coisas em ordem. É claro que essa não é uma característica apenas de Bakhtin, pois não se fala em primeiro e segundo Wittgenstein, em primeiro e segundo Heidegger? Como classificar a obra de Nietzsche, Derrida ou Foucault?

Para entrar nessa discussão nos limitaremos a abordar apenas alguns dos problemas da estética bakhtiniana. E o problema central que logo nos assalta está em que a sua arquitetônica conceitual todavia empregou, para a confecção das suas inovações, material e técnicas da metafísica antiga e moderna. É o que chamamos de "as crostas metafísicas da estética bakhtiniana". Continuar lapidando-as, porém, pode nos ajudar a ver melhor a jóia que Bakhtin procurava através das pedreiras da critica filosófica e literária. Essa busca levou-o a

questionar os fundamentos do discurso que se estendem de Platão até hoje.

As suas dificuldades, portanto, nos levam a insistir na pergunta pelo grau de comprometimento que essa disciplina "estética" todavia mantém como o modelo teórico que pretende afastar; pois como, a partir da estética, atacar o modelo metafísico em que se formularam todas as estéticas? Para alcançar uma posição não-metafísica do diálogo é preciso ir além da estética e da ética e mostrar aquilo que torna possível as suas formalizações como disciplinas teóricas. A estética trata da beleza e, portanto, ela só é possível porque existem objetos belos. Mas para dar conta dessa tarefa a estética precisa afastar-se deles. Nesse sentido, falar-se de uma estética de Bakhtin pode ser improcedente, pois a polifonia é precisamente a rejeição de que também haja qualquer privilégio de uma concepção estética em detrimento das outras. A polifonia, desse modo, serviria, usando as palavras de Marcel Proust como "contrapeso às abstrações da estética"[2].

Bakhtin interpela obras de arte romanescas e, assim, seu caminho vai da estética à vida fática, procurando acessar a complexidade da linguagem cotidiana que, ao fim e ao cabo, é o material com que é feita a poética de Dostoiévski. E é isso que o torna um filósofo da faticidade existencial. Mais do que uma estética o que, a nosso ver, está em jogo é o modo de situar-se no principial. O principal está no principial e este é extensamente prosaico. Ao invés da leveza do poético, Bakhtin nos fornece a possibilidade de, interpretando os problemas da poética dostoievskiana, acessar a rudeza do solo fático em que se situa a significância da existência do ser humano. Mas esse empreendimento não é isento de dificuldades e problemas. Por isso, falamos de "problemas da estética de Bakhtin" que, aliás, são mesmo seus problemas filosóficos ou ontológicos.

Reconhecemos que as considerações sobre Bakhtin, no nosso caso, já estão marcadas pela noção de que o "que há" é

[2] Proust, M. *À sombra das raparigas em flor*, Porto Alegre: Editora Globo, 1960, p. 336.

o diálogo inconcluso. Posto nestes termos, a metafísica é a ânsia pela conclusão do diálogo, mas aqui toda a conclusão é uma ilusão originada no monologismo. Embora Bakhtin ocupe-se principalmente com o monologismo artístico suas considerações atingem toda a ânsia por conclusão metafísica como a estratégia de submeter as várias vozes dos diálogos à unidade de uma só voz. A ânsia por conclusão nasce com a filosofia grega dos pré-socráticos e torna-se emblemática no dito de Parmênides de Eléia: "o ser é e o não-ser não é". Ou ainda: "O pensar e o ser são o mesmo". Desde então, a filosofia é ontoteologia, isto é, a tentativa de buscar fundamentos para o ser, de mostrar que tudo o que é pode ser explicado. E esse explicar é basicamente a instauração da razão monológica.

Na moderna filosofia do sujeito a unidade do ser é garantida pela unidade da consciência. O "eu penso" é a garantia da ordem do mundo. O "eu penso" cartesiano afastou-se do eu psicológico para poder autofundar-se enquanto certeza absoluta. A "época das representações do mundo" – como mostrou Heidegger - surge quando o mundo se converte em representação para um sujeito que garante a sua unidade. Pois o que significa imagem do mundo *(Weltbild),* senão representação do mundo (*Bild von der Welt*)? Ora, por "mundo" deve-se entender a totalidade do que há; a natureza, a sociedade, a história, etc. Elas são, portanto, partes da totalidade do "mundo". Acontece que na época das imagens ou representações do mundo, a totalidade do que há converteu-se em representação de um sujeito ou de uma consciência. Só há mundo porque ele pode ser re-apresentado numa consciência. Na filosofia moderna, a consciência põe o mundo diante de si. Isto quer dizer basicamente que "a imagem do mundo, compreendida essencialmente, não significa portanto uma imagem do mundo, senão conceber o mundo como imagem" (*Weltbild, wesentlich verstanden, meint daher nicht ein Bild von der Welt, sondern die Welt als Bild begriffen*)[3].

[3] Heidegger, M. Die Zeit des Weltbildes, in: *Holzwege*, Frankfurt am Main:

A ordem das representações objetivadoras do mundo é garantida pela unidade da consciência ou do sujeito. O mundo é mesmo uma cópia do mundo e quem garante a clareza e autenticidade dessa cópia é a consciência. Em Descartes, para garantir a unidade dessas imagens ou cópias, o "eu penso" opera com idéias inatas que, ao fim e ao cabo, garantem a unidade das representações e, portanto, do mundo; em Kant, essa é função do sujeito transcendental. O importante aqui é que, para Heidegger, na modernidade o mundo converteu-se em imagem ou representação objetiva. A unidade da consciência garante em si a representação objetiva do mundo.

Na terminologia de Bakhtin, "os princípios do monismo ideológico encontraram na filosofia idealista a expressão mais nítida e teoricamente precisa. O princípio monístico, isto é, a afirmação da unidade do ser, transforma-se, na filosofia idealista, em princípio da unidade da consciência" (PPD, p. 67). Esse princípio assume vários nomes como "saber absoluto", "consciência em geral", "eu absoluto", "consciência normativa", mas o que se quer dizer é que a unidade do ser ou do mundo encontra-se assegurada pela unidade da consciência. O monismo do ser é garantido pelo monismo da consciência. Ora, a crítica ao modelo da consciência é um processo que se dá ao longo das primeiras obras de Bakhtin e mesmo desdobra-se em PPD quando, no final, ao invés dos termos "consciência" e "autoconsciência" passa-se a empregar de modo mais consistente a noção de discurso, ou melhor, da concepção que entende o discurso a partir da consciência à concepção que toma a consciência como discurso. Ou seja, encaminha-se uma solução para o que na primeira parte da obra ainda permanecia ambíguo, como mostra a passagem:

> *A idéia, como a considerava Dostoiévski-artista, não é uma formação psicológica individual subjetiva com "sede permanente" na cabeça do homem; não, a idéia é interindividual e intersubjetiva, a esfera da sua existência não é a consciência individual mas a comunicação dialogada entre as consciências. A idéia é*

Vittorio Klostermann, 1977, p. 89.

> *um acontecimento vivo que irrompe no ponto de contato dialogado entre duas ou várias consciências (PPD, p. 73).*

Em PPD há uma evolução da noção de consciência para a de discurso, isto é, embora haja todavia um impasse ou ambigüidade pode-se encontrar uma passagem mais efetiva do âmbito monológico da consciência para o âmbito polifônico do discurso. As dificuldades iniciais estão no uso extenso que Bakhtin faz das palavras "consciência" e "autoconsciência". É certo que tais noções são postas nos termos das personagens, mas, a nosso ver, isso ainda é expressão dos compromissos de Bakhtin com o modo de apresentação que pretende criticar. Abundam, em sua obra, exemplos desses compromissos quando faz afirmações do tipo: "essa 'revolta' singular do herói contra o seu acabamento literário foi construída por Dostoiévski em formas primitivas moderadas da consciência e do discurso de Diévuchkin"; ou ainda: "no homem sempre há algo, algo que só ele mesmo pode descobrir no ato livre da auto consciência e do discurso, algo que não está sujeito a uma definição à revelia, exteriorizante" (PPD, p. 49). Mas, então, mais uma vez, pode-se indagar "consciência" ou "discurso"? Ou como se dá a conexão do discurso com a consciência? Ao longo de PPD, como veremos, o impasse vai sendo resolvido até a afirmação da poética de Dostoiévski nos termos do diálogo velado, isto é, de um modo refinado e sutil de discurso.

Mesmo que Bakhtin, nas páginas iniciais de PPD, afirme que seu interesse é mostrar os desdobramentos artísticos dessa soberania da consciência moderna, seu tratamento do tema assume peculiaridades filosóficas importantes, pois nota que à identidade da consciência ideal, una e indivisa, ladeia-se com uma infinidade de consciências empíricas. Posto nesses termos, a multiplicidade de consciências é apenas casual e supérflua, pois até mesmo sua diversidade empírica dependeria da unidade da consciência transcendental. Não haveria, portanto, individualidade de outras consciências que, aliás, se subsumem na consciência que abarca tudo.

E, assim, o único princípio de individuação que o idealismo aceita é o erro. E, portanto, ele tem um caráter cognitivo. Só Heidegger, mais tarde, haverá de dar um destaque existencial à noção de erro, criando a expressão "errância". Isto é, o ser-aí é um desajustado, ou melhor, é também um ser "errante" e, por isso mesmo, livre e ainda capaz de conceber ontologias tomando-as como tarefas de um ser finito e, por isso mesmo, capaz de errar. Essa intimidade com o erro não pode ser eliminada por uma consciência teórica, pois faz parte da existência mesma. Assume-se na moderna ontologia da finitude o dito do teólogo existencial Agostinho de Hipona: "Se erro, sou" (*si fallor sum*). Não por acaso, o ser-aí é um *singulare tantum*.

A leitura que Bakhtin faz do erro no idealismo vai nessa direção, pois se só o erro individualiza é por que não se pode fixar o indivíduo nos juízos verdadeiros da razão. Ao corrigir o erro nos limites da consciência una e indivisa não se pode considerar a possibilidade da multiplicidade de outras consciências. Esse modelo da consciência tornou-se a essência da época das representações ou imagens do mundo. E, como essência, determina também a narrativa romanesca; nas palavras de Bakhtin, "são as camadas profundas da forma a que pertence o monologismo artístico", isto é, é esse princípio que rege a escolha, visão e representação do mundo sob a tendência à conclusão monológica e isso de tal modo que nos romances a atividade geradora ou criadora de formas não deve estar em contradição ou oposição com a conclusão ou a idéia que se quer transmitir. Quando ocorre contradição ou oposição, elas são "sentidas como falha, pois nos limites do universo monológico os acentos contraditórios se chocam numa só voz" (PPD, p. 69). Ou seja, não se pode nem mesmo pensar a negação e refutação como parte da disputa entre consciências, pois "a idéia refutada do outro não pode criar, ao lado de uma consciência, a consciência eqüipolente do outro, caso essa negação permaneça mera negação teórica da idéia como tal" (PPD, p. 67). Mas, com a poética de Dostoiévski, a era das representações monológicas do mundo pôde ser melhor en-

tendida como um encobrimento da polifonia. Com o romance dostoievskiano passa-se da forma de compreensão monológica para a forma de compreensão polifônica. A compreensão polifônica, porém, não diz respeito à concepção moderna do mundo, mas opera como uma terapia à metafísica, que em sua unilateralidade monofônica, almejou colocar um fim em todo diálogo. O esforço dessa empreitada de Bakhtin não está todavia isenta de dificuldades, pois, como estamos salientando, se "polifonia" quer dizer "vozes" e, se estas são expressões de múltiplas consciências, qual a relação entre as consciências e a suas respectivas vozes. Onde se produzem as vozes? São as vozes secretadas pelas consciências? Como isso é feito?

Já no primeiro contato com a obra de Mikhail Bakhtin somos interpelados por uma pergunta que dificilmente poderá calar: qual é a natureza da relação entre a consciência e a linguagem? Em outros termos: qual a relação entre as vozes das consciências e o discurso em que elas se expressam? Essa questão central nunca é enfrentada com o destaque que merece e, por isso, paira sobre um fundo misterioso. Por mistério deve ser entendido aqui a presença de uma metafísica ainda não suficientemente reconhecida como tal. O mistério dos fundamentos da metafísica em que o bakhtinismo foi concebido começa a se desfazer assim que entende a aceitação, não suficientemente tematizada, da noção de exterioridade e, por conseguinte, dos problemas daí decorrentes como o da conexão entre significante e significado, entre a palavra e a coisa, entre o autor e a obra, entre o diálogo e o seu conteúdo. Embora aí se destaque o diálogo, preserva-se por vezes o foro íntimo da consciência como o âmbito mais privilegiado do que o da execução da palavra. O espírito é, neste caso, mais relevante do que a letra? E assim a palavra dialógica ganha sentido porque ressoa na intimidade da consciência.

Enquanto isso não for esclarecido fica-se a dever tanto para a metafísica da consciência quanto para a da linguagem. A conseqüência dessa dívida é que o dialogismo continua prisioneiro da dificuldade de passar definitivamente do modelo

da consciência para o modelo da linguagem. O enfrentamento do monologismo através do dialogismo e da polifonia estão certamente entre os grandes méritos da crítica bakhtiniana, mas, por isso mesmo, eles precisam ser todavia afastados da metafísica em que foram concebidos. Ou seja, é preciso investigar mais a fundo e, com bisturis mais afiados, os compromissos ontológicos de Bakhtin.

As dificuldades de Bakhtin, porém, não são paralisantes, ao contrário, elas introduzem novos parâmetros para o debate não só na teoria literária, mas na compreensão filosófica. O teórico russo tem muitos méritos que precisam ser reexpostos antes de um mais detalhado enfrentamento crítico. O destaque dado a *Problemas da poética de Dostoiévski* está em que nessa obra elabora-se uma poética da escuta. E, sendo assim, pode-se continuar indagando sobre como é possível manter-se no âmbito da fala e da escuta dialógica sem recair na exterioridade metafísica. Esse feito torna-se viável encurtando ao máximo a distância entre o autor e as personagens. E, para isso, o ponto de partida é afirmar que Dostoiévski é um filósofo que constantemente entra em conflito com as idéias das personagens.

A nosso ver, porém, Dostoiévski é, antes de tudo, um artista da prosa. O que pensa filosoficamente o autor se expressa não só nas suas personagens, mas no espaço romanesco em que se movem. Esse espaço é o da prosa e, nele, tanto vale a voz do herói quanto a descrição de cidade, casa ou paisagem. Não há herói sem mundo. E, nesse caso, ambos têm lugar no espaço romanesco. Nesse sentido, a voz do autor seria mesmo a voz das suas personagens e, mais ainda, tudo o que se expressa na narrativa romanesca. A relação externa entre autor e personagem já encontra-se decidida nas vozes do fluxo da vida que o romance dostoievskiano expressa do modo mais elaborado possível. Como tratar da "voz do autor" senão em suas personagens, ou melhor, em sua prosa? A exterioridade surge da ilusão de que a leitura e a escritura tenham um sentido posto e concebido fora delas, mas qual seria o critério para o que pensa o autor senão a escritura e o discurso?

O nome próprio "Dostoiévski" diz respeito ou expressa um aglomerado de romances, novelas, cartas, fotos, relatos biográficos, o debate crítico, etc. A idéia de um autor externo é uma ilusão gramatical platônica semelhante a um demiurgo que cria não um mundo a partir do nada, mas que produz coisas no mundo a partir da recordação das idéias eternas. Ora, na exterioridade entre a palavra e a idéia situa-se, em última instância, a metafísica do platonismo, mas é precisamente contra ele que se coloca o inacabamento do diálogo e a polifonia.

A tese central de Bakhtin é a de que Dostoiévski foi o criador do romance polifônico opondo-se frontalmente à tradição literária monofônica. Lidar com esse gênero totalmente novo não é apenas aumentar a compreensão de uma obra artística, pois ele assume um caráter filosófico que coloca em questão todo o discurso monológico. O discurso monológico é o modelo em que foi concebida a metafísica ocidental, isto é, um modelo que privilegiou o caráter univocal do discurso; é um discurso que tende a privilegiar desmesuradamente o logos filosófico com relação ao dos sofistas e ao dos retóricos.

O romance dostoievskiano permite, então, uma crítica ao dogmatismo do discurso que tende a ser modulado por uma só voz. Reter essas vozes numa só reforça a ilusória idéia de conclusão e segurança. Com isso, passa-se a entender a unidade do discurso como encobridora da multiplicidade das suas vozes originárias. O sucesso do monologismo deveu-se, portanto, ao abafamento ou ensurdecimento das vozes originárias. A complexidade do romance de Dostoiévski permitiu, portanto, recuperar a tonalidade dessas vozes e passar assim do plano monológico ao dialógico. Ora, ocorre que em sua grande maioria os críticos literários não conseguiram analisar esse mundo polifônico à medida que a nova "vontade artística" foi todavia entendida a partir da "vontade velha e rotineira", ou seja, continuaram enquadrando a multiplicidade das consciências imiscíveis dos heróis romanescos de Dostoiévski "num todo sistêmico-monológico". Isto é, esses críticos, ao não radicalizarem a sua tarefa, permaneceram presos ao uni-

verso do romance psicológico europeu e não conseguiram entender a novidade dostoievskiana. Cometeram, segundo Bakhtin, um duplo engano: "Ao invés do fenômeno da interação de consciências plenivalentes, resultava no primeiro caso um monólogo filosófico, no segundo, um mundo objetivo monologicamente compreensível, correlato à consciência única do autor" (PPD, 4). Portanto, a crítica à obra de Dostoiévski não conseguiu acessar a novidade desse autor porque tampouco conseguiu escapar do modelo filosófico monológico. O que quer dizer isso? Bakhtin, freqüentemente, responde nos termos do modelo da consciência, isto é, por "monofônico" entende o que fica reduzido à unidade da consciência e que, portanto, impede que se separe a pluralidade das outras consciências. Ou melhor, o "sistêmico-monológico" reduzia a pluralidade das consciências às idéias gerais; os pensamentos e as teses ficaram reduzidos a uma só consciência. Ao invés das várias idéias das consciências imiscíveis das personagens tinha-se apenas a unidade de uma só idéia, de uma só consciência. Essa multiplicidade de consciências rompe inclusive com a noção tradicional da dialética hegeliana que continua sendo monológica, pois a disputa entre o ser e o não-ser é conduzida pelo monologismo da "astúcia da razão". Ora, nesse contexto da unidade da razão, a "idéia" (personagem, consciência) perde sua força originária convertendo-se em afirmação filosófica destituída da faticidade que a originou.

Bakhtin pretende, portanto, acessar prioritária-mente uma consciência "concreta materializada e íntegra" que se encontraria na "voz viva do homem integral". Aí encontrar-se-iam as "idéias" que configurariam a unidade do acontecimento e que constituiriam a unidade do universo artístico de Dostoiévski. A "idéia", porém, não se situa num mundo platônico paralelo, mas tem a força e o sentimento da imagem viva. No romance dostoievskiano a idéia se torna fática, mas isso por que participa da sua obra enquanto totalidade artística. Ou seja, por si só as idéias seriam entidades abstratas e só seriam concretas na obra romanesca. Essa vitalidade da "idéia" deve-se a que ela não está sozinha, mas em interação e conflito

com outras "idéias". Não se trata de uma consciência apenas, mas da interação das várias consciências imiscíveis.

A idéia é a afetiva voz de cada consciência, a polifonia romanesca é o privilégio dado às múltiplas vozes ou consciências. Ora, desde Platão, a "idéia" quer dizer unidade; por isso, para Bakhtin, a polifonia não é um caos, mas, ao contrário, a unidade da obra na multiplicidade das suas vozes. Mas quem garante a unidade? Seria a "voz do autor"? Sim e não. Sim, porque sem autor não há obra; não, porque a voz do autor equipara-se com as outras vozes. Ou seja, para Bakhtin, no romance dostoievskiano, o autor senta à mesa com suas personagens. As personagens e o autor não guardam relações objetivas entre si, mas assumem uns aos outros relações de sujeito. Essa é, aliás, uma unicidade precária, pois trata-se da coexistência do múltiplo no espaço romanesco.

Não se trata tampouco de uma razão tíbia aos moldes habermasianos, apelianos e rawlsianos. As personagens, portanto, não deixam de ser "idéias" no sentido de que guardam uma certa caracterização que se preserva no âmbito romanesco. A unidade da consciência, portanto, está sempre à prova pela ação das outras consciências. Aliás, é esta tensão da diversidade que as impede de serem submetidas a uma só. A força do romance está na diferença que tende a decair na unilateralidade de uma só voz ou consciência que tende a ser seduzida pela ilusão da conclusividade do diálogo.

Como se pode notar, as noções de consciência e diálogo, por vezes, parecem dizer o mesmo, mas esse seria um problema que exigiria solução caso Bakhtin não a tivesse dado a seu modo. Ao longo da nossa exposição iremos destacando a passagem da filosofia da consciência para a filosofia do discurso. As vozes da consciência serão entendidas a partir da arquitetônica dos discursos.

Para não nos afastarmos demais do nosso propósito, seguiremos a ordem de exposição feita por Bakhtin em PPD. Começaremos com breves esclarecimentos da recepção crítico-construtiva de alguns autores russos do começo do século XX sobre o romance dostoievskiano, depois elucidaremos o

que consiste a revolução copernicana entre o autor e as personagens; a seguir, mostraremos a tensão que se estabelece entre a imagem e a idéia; retomaremos sumariamente a importantíssima noção de carnavalização da literatura; faremos ainda uma breve consideração sobre a noção bakhtiniana de enunciado mostrando as suas dificuldades, e, por fim, abordaremos o que constitui propriamente o núcleo da poética de Dostoiévski incursionando pelas noções de diálogo e discurso. O comentário inicial às reações de Bakhtin à crítica literária da obra do romancista nos ajudará a ir situando esses assuntos.

I

BALANÇO DA CRÍTICA

O que entende, então, Bakhtin por "consciência"? Sabemos dos seus vínculos juvenis com o neo-kantismo e com Martin Buber[4]. E isso o levou a aceitar como relevante uma parte da crítica de Vyatcheslav Ivanov que destaca, no romance dostoievskiano, não a objetivação do conhecimento, mas seu caráter de "penetração", isto é, a ruptura com o solipsismo ético, ao sair do "eu" para tratar do outro eu como um "tu és"; com isso, a outra consciência ou pessoa deixa de ser apenas uma sombra para assumir o caráter de uma realidade autêntica.

Ivanov, com astúcia, afirma que "a catástrofe trágica em Dostoiévski sempre tem por base a desagregação solipsista da consciência do herói e, portanto, também do seu enclausuramento em seu próprio mundo". Mas as considerações de Ivanov são todavia limitadas por um erro metodológico típico do monologismo à medida que "passa diretamente da cosmovisão do autor ao conteúdo das obras, contornando a forma". Isto é, Ivanov não entende o principal: a forma polifônica do romance dostoievskiano. Ao não entendê-lo, toma o conteúdo ético-religioso de modo monológico e, por isso, acaba por ler o romance a partir de uma concepção ética-religiosa abs-

[4] Ver Caryl Emerson, *Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin*, Rio de Janeiro: Difel, 2003, p. 272-281.

trata em que as personagens têm um fim trágico. E a sua ruína deve-se à incapacidade de confirmar até ao fim o "tu és" do outro. Ou seja, a tentativa de entender o romance não só é monofônica por ter uma cosmovisão ético-religiosa, mas também por, ao entender o romance dostoievskiano como "romance-tragédia", reduzi-lo a uma hibridez artística. Ora, tratando o tema desse jeito, Ivanov impôs à multiplicidade das vozes a sua própria concepção; com isso, monologou, a partir da sua consciência de autor, a diversidade das outras consciências. Monologar é, portanto, quando um autor entende tudo a partir de si próprio sem reconhecer a diversidade das outras consciências, das outras "idéias". Monologar é impor uma visão de mundo.

Ao contrário de Nietzsche para quem a base da metafísica enquanto "vontade de poder" passou, num determinado momento, a ser entendida a partir da atividade do artista e do "grande estilo", para Bakhtin o artista é mais uma consciência entre as consciências das suas personagens, tendendo a desaparecer em meio a elas. Ou seja, diferentemente de Nietzsche a polifonia bakhtiniana todavia permanece com um pé preso ao modelo da consciência; com isso, ele permanece herdeiro, aliás, da concepção platônica da exterioridade entre a palavra e a coisa, ou melhor, entre a linguagem e a idéia.

Aparentemente, a exterioridade entre o autor e a obra contornaria esse problema, mas isso permanece sendo obstaculizado pela idéia da imiscibilidade da consciência do autor e das consciências que ele mesmo cria. A grande dificuldade, portanto, é a de não questionar suficientemente esse lugar em que convivem o autor e as suas personagens, o real e o imaginário, a ficção e a execução da linguagem.

Numa passagem, Bakhtin rejeita a opinião de Ivanov de que as personagens de Dostoiévski seriam "gêmeos multiplicados do próprio autor que se transfigurou e como que, em vida, abandonou o seu invólucro terrestre" (PPD, p. 7, n. 1). Ou seja, incapaz de um feito miraculoso como esse o autor tem de conviver com as suas personagens.

A crítica a Ivanov se estende também a Askóldov que

permanece igualmente preso a uma visão monológica ético-religiosa de Dostoiévski. A interpretação monológica deve-se igualmente à incapacidade de entender a revolução dostoievskiana. Mesmo que Askóldov destaque a luta entre o crime e o castigo como o cenário romanesco fundamental, não consegue escapar de uma tradição fortemente marcada pelo romantismo. Nas palavras de Bakhtin, "semelhante proclamação caracteriza o romance romântico, que conhecia a consciência e a ideologia apenas como ênfase e como conclusão do autor, conhecendo o herói apenas como realizador da ênfase do autor ou como objeto da sua conclusão. São justamente os românticos que dão expressão imediata às suas simpatias e apreciações artísticas na própria realidade, objetivando e materializando tudo aquilo em que não podem inserir a ênfase da própria voz" (PPD, p. 8). Isto é, há, de um lado, as personagens romanescas, de outro lado, a realidade, e, entre eles, o autor romântico que, não aceitando disputar livremente com suas personagens, acaba impondo a elas a sua consciência monológica. Ou melhor, as suas personagens já são pré-moldadas pela concepção de mundo do autor. Assim as impressões e simpatias artísticas do autor romântico acabam impondo-se no romance como na "própria realidade".

Pelo visto, pode-se já ir entendendo que tanto o autor romântico quanto Dostoiévski são externos, mas, com uma diferença muito importante. O autor romântico é monológico e impõe às suas personagens a unilateralidade da sua consciência, enquanto que o autor polifônico coloca em disputa a sua consciência com as das suas personagens.

Essas sutilezas permitem uma apreciação das posições de Ivanov e Askóldov, com vantagem para o primeiro que, ao assegurar o "eu" do outro não como um objeto, mas como um sujeito que se impõe desde um "tu és", manteve-se mais próximo do princípio dialógico, enquanto que o segundo, ao destacar o desenvolvimento da personalidade da personagem, manteve-se preso ao monologismo que, no plano da criação artística equivale a "um tipo romântico subjetivo de construção do romance" (PPD, p. 9). Ou seja, esse tipo "romântico

subjetivo" tenta impor-se como uma consciência única e abrangente. Poder-se-ia, desde logo, indagar se Balzac, Stendhal, Victor Hugo e Alexandre Dumas controlavam tanto assim a vida de suas personagens a ponto de impor-lhes uma realidade única e fechada. Lembremos que a plêiade de personagens balzaquianos concorria com o registro civil. Logo veremos que Bakhtin acabará por incluir Balzac entres os autores em cujas obras já se manifestavam embriões de polifonia.

Antes de voltarmos a esse assunto convém, de passagem, considerar que Bakhtin também nos brinda com um mundo não muito menos encantado que o de Ivanov e exteriorizado como o de Askóldov, pois, nele, também o autor, sem abandonar o corpo físico, convive com o mundo das suas personagens imaginárias. A voz real do autor junta-se às vozes imaginárias das suas personagens, pois "ocorre que cada herói de Dostoiévski é um autor em potencial" (PPD, p. 19, nota 2). O que Bakhtin tenta preservar é a autonomia dessas vozes do autor e das personagens-autores. Mas que grande diferença haveria entre um mundo encantado romanesco e um mundo meio-encantado do seu criador? Ora, para Bakhtin, como estamos mostrando, o autor polifônico se caracteriza por habitar o mesmo espaço das suas personagens. Com isso, o crítico russo permanece refém de uma dupla dificuldade, ou seja, da dificuldade daqueles que não podem fazer milagres, pois não pode transfigurar o autor totalmente em personagem, assim como tampouco pode transfigurar as personagens no corpo físico do seu criador. Nesse(s) caso(s), as mesmas questões levantadas no início novamente se impõem: o que permite falar de uma competição entre as consciências do autor e as das suas personagens? Que lugar encantado é esse que eles habitam? Para respondê-las é mister atacar o mito da exterioridade onde, a nosso ver, originou-se essa posição tão ingênua.

O mito da exterioridade anda junto com seu par oposto, isto é, o mito da interioridade. Mas a disputa entre exterioridade e interioridade que, para o leitor desavisado, é o que parece mais claro, é, efetivamente, o que há de mais ilusório.

Essa é a terra encantada da metafísica. Há, porém, sempre algo obscuro por trás de toda terra encantada. O obscuro não é uma entidade fantasmagórica, mas o que não pode ser compreendido. O obscuro é, como viemos afirmando, a metafísica que ainda não foi suficientemente tematizada. Ao fazer-se isso, entende-se como a metafísica tornou-se uma Terra do Nunca.

Mas continuemos atentos ao balanço que Bakhtin fez da crítica dostoievskiana, pois ele lança luzes sobre os seus conceitos centrais. Um momento bastante revelador são as considerações sobre a obra de Leonid Grossman à medida que esse importante crítico literário também pôs em destaque o caráter sem precedentes da construção artística do romance de Dostoiévski.

Para Grossman, a contribuição de Dostoiévski vai bem além das posições filosófica, psicológica ou mística, tanto as pessoais como as expressas pelas suas personagens; mas a sua contribuição mais importante está na riqueza e na complexidade dos seus romances. A sua inovação está principalmente marcada pela violação da unidade orgânica do material, típica dos romances tradicionais, e isso é feito com o novo modo de lidar com os elementos mais heterogêneos, o que, aliás, só pôde ser feito através da "violação do tecido uno e integral da narrativa".

Segundo Grossman, Dostoiévski, ao lidar com os materiais mais díspares, rompe definitivamente com as antigas tradições da estética que pressupunham a unidade ou a correspondência entre o material e a elaboração. Isto é, o material trágico, uma elaboração formal trágica; o cômico, a elaboração da comédia; o estilo elevado e sublime, uma construção semelhante. Ora, esse cânon foi rompido pelo romance dostoievskiano e, assim, junto com o material mais vulgar passam a coexistir os textos bíblicos e os de inspirações mais elevadas. Nos capítulos desses romances combinam-se, portanto, a anedota, a paródia, a cena de rua, o grotesco, o panfleto; enfim, os relatos mais vulgares dividem o espaço romanesco com os mais sublimes.

Grossmann, porém, referindo-se à pessoa de Dostoiévski, acrescenta que todo esse modo de lidar com um material tão díspar está como que "corporificado numa nova composição e assumem a marca profunda dos seus estilo e tom pessoais" (PPD, p. 10). O caráter heterogêneo e a diversidade de acontecimentos do romance dostoievskiano ganham unidade a partir do "estilo e tom pessoais" do autor. Mas, com isso, Grossmann incide no monologismo, pois, inadvertidamente, submete a diversidade à unidade. Ou seja, apelando-se para a noção de "estilo" e de "tom pessoal" do autor fica-se todavia na "unidade do plano filosófico", o que vai de encontro à polifonia dostoievskiana à medida que ela rompe precisamente com a soberania de uma só voz e de um só estilo. Assim, falar de um estilo em Dostoiévski é perder de vista que, em seus romances, mostram-se diversos estilos sem que nenhum deles prevaleça. O mesmo vale para o apelo a um certo "tom pessoal" do autor, como se essa marca biográfica atingisse a totalidade da obra. Ao contrário de um romance de Flaubert como *Bouvard et Pécuchet*, que mesmo lidando com material bastante heterogêneo, tem a sua construção fortemente subordinada à unidade de estilo e tom pessoais do autor. Esse tom pessoal que penetra em todo espaço romanesco dá a ele a unidade de um mundo e de uma consciência.

A unidade do romance dostoievskiano, porém, está acima do estilo e tom pessoais. Ora, o que está por trás disso é a tradicional noção platônica da unidade filosófica que, nas palavras de Bakhtin, "não pode servir de fundamento último da unidade artística" (PPD, p. 10). Grossman, por conseguinte, está certo ao reconhecer a enorme diversidade e complexidade do romance dostoievskiano, mas ainda o faz de um ponto de vista monológico; no entanto, para Bakhtin, "do ponto de vista da concepção monológica da unidade do estilo, o romance de Dostoiévski é *poliestilístico* ou sem estilo; do ponto de vista da concepção monológica do tom, é *polienfático* e contraditório em termos de valor; as ênfases contraditórias se cruzam em cada palavra de suas obras. Se o material sumamente heterogêneo de Dostoiévski fosse desdobrado num

mundo uno, correlato a uma consciência monológica do autor, a tarefa de unificação do incompatível seria destruída e ele seria um artista mau e sem estilo" (PPD, p. 10,11).

Para Bakhtin, o romance de Dostoiévski tem uma unidade superior que preserva a diversidade de mundo e de consciências imiscíveis com suas mais diversas perspectivas; nessa unidade distintiva convivem tanto o mundo da modinha das costureiras quanto o ditirambo schilleriano; onde o mundo pequeno, rasteiro e sujo de Smerdiakov convive com os mundos mais refinados, embora não menos maquiavélicos e aventurescos de Ivan e de Dmítri Karamazov. Nessa unidade superior, porém, nunca é rompida a diversidade do todo e, por isso, ela não poderia ser reduzida a algo mecânico e artificial. Ela é comparável aos diversos sistemas de cálculo que são unificados pela unidade do universo einsteiniano. Ou seja, é como se os campos eletromagnético e gravitacional estivessem conectados num mais abrangente campo unificado; e assim, sem perder suas características, esses sistemas são compreendidos a partir de uma totalidade superior. Esse âmbito, porém, nunca é fechado por alguma concepção do mundo; isto é, não há aí uma última palavra.

As breves considerações de Bakhtin sobre as virtudes e as vicissitudes da crítica de Grossman possibilitam uma melhor compreensão dos termos em que é feita a sua rejeição do monologismo. E isso é feito quando ele rapidamente focaliza o livro de Grossman *O caminho de Dostoiévski*, pois aí Grossman teria se aproximado ainda mais da noção de romance polifônico à medida que dá uma atenção toda especial à função do diálogo na obra dostoievskiana. Vale à pena citar a passagem que mostra a lucidez de Grossman sobre o assunto, pois parece ter servido de dica importante para o próprio entendimento do "contexto da descoberta" de Bakhtin.

"A forma da conversa ou discussão - afirma Grossman – na qual diversas nuanças de confissões opostas, aproximam-se especialmente da materialização dessa filosofia que está em eterna formação e nunca se torna estática. Diante de um artista e contemplador de imagens como Dostoiévski, no momen-

to de suas profundas meditações sobre o sentido dos fenômenos e o mistério do mundo deveria apresentar-se essa forma de filosofar, na qual cada opinião parece tornar-se um ser vivo e é exposta por uma voz humana emocionada" (PPD, p. 11, n. 2).

Com isso, as opiniões deixam de ser entendidas num contexto monológico e abstrato para assumir a vivacidade da voz humana concreta. Essas considerações poderiam servir como uma luva para a leitura de Bakhtin se não fosse a posição que orienta a crítica de Grossman, isto é, de que esse dialogismo está condicionado por uma contradição que perpassa até o fim a cosmovisão de Dostoiévski, isto é, de que na consciência do romancista já muito cedo havia o choque entre duas forças poderosas: o ceticismo humanista e a fé. Essas forças estão em luta pelo predomínio da cosmovisão do romancista. Ora, este é o limite da crítica de Grossman que, ao reduzir a multiplicidade dos centros-consciências a um denominador comum ideológico, deixou escapar a chave artística dostoievskiana: a polifonia.

Há um outro ponto importante que a crítica a Grossman ajuda a esclarecer. Esse crítico entende o diálogo dostoievskiano basicamente como "dramatização". Aparentemente, isso seria aceitável, pois não são habitualmente os romances dostoievskianos considerados como dramáticos e até mesmo trágicos? Ora, o problema está em que ao aceitar-se essa posição rejeita-se precisamente a polifonia, pois esta não pode reduzir-se a apenas uma concepção de diálogo. E, ao contrário do que poderia parecer, o diálogo dramático, na Idade Moderna, tornou-se uma das concepções artísticas mais rígidas. E foi essa rigidez, aliás, que garantiu-lhe o sucesso.

Para Bakhtin, na literatura moderna, o diálogo dramático e parcialmente o diálogo filosófico assumiram o caráter de um procedimento pedagógico. E isso se deve a que, mais no fundo, o diálogo dramático nas formas narrativas "estiveram sempre guarnecidos pela moldura sólida e inquebrantável do monólogo". E aqui vem uma advertência importante de Bakhtin: "As réplicas do diálogo dramático não subvertem o

mundo a ser representado, não o tornam multiplanar; ao contrário, para serem autenticamente dramáticas, elas necessitam da mais monolítica unidade desse mundo. Qualquer enfraquecimento desse caráter monológico leva ao enfraquecimento do dramatismo. As personagens mantêm afinidade dialógica na perspectiva do autor, diretor e espectador no fundo preciso de um universo mono-composto". Nesse contexto, a multiplanaridade destruiria a unidade que dá força a diálogo dramático. O sucesso do drama está na exclusão de outras perspectivas artísticas à medida que estas destruiriam-lhe a unidade. Por isso, afirma Bakhtin, "no romance polifônico de Dostoiévski, o diálogo autenticamente dramático pode apenas desempenhar um papel bastante secundário" (PPD, p. 12). Isso, como veremos, não quer dizer que Dostoiévski não tenha sido profundamente atraído pela forma do drama, o que importa é que este deixa de ter o caráter monológico dos dramas tradicionais para assumir o caráter polifônico, isto é, as consciências imiscíveis, no romance dostoievskiano, mostram-se em permanente confrontação dramática, mas de modo que nenhuma concepção artística e estilística triunfe definitivamente sobre as outras.

Grossman ainda afirma algo aparentemente mais substancial, isto é, de que os últimos romances de Dostoiévski envolvem aspectos misteriosos. Mas mesmo o mistério teria de ser polifônico, ou seja, ele não pode ser algo que, como o tom pessoal, se estenderia por todo o romance. O mistério, nesse caso, seria encobridor e impeditivo de que a multiplicidade de consciências se desenvolva em termos de conteúdo. Assim afirmar o caráter misterioso do romance seria também fechar, predeterminar, concluir algo que está aberto na multiplicidade das consciências imiscíveis das personagens.

O romance polifônico está para além do caráter restrito da forma dialógica que se sustenta na concepção monológica de um fundo sólido de um mundo material uno. Isto é, as formas dialógicas que pressupõe uma determinada unidade de fundo são encobridoras da efetiva dialogicidade, ou melhor, daquela dialogicidade que constitui a polifonia do romance.

Desse modo, todas as concepções artísticas, inclusive a do diálogo dramático, são monológicas e apenas o romance dostoievskiano seria dialógico. É a partir dele, aliás, que se pode entender agora o caráter monológico do drama moderno, e isso significa que se está num nível de compreensão mais amplo e complexo. Trata-se de uma dialogicidade que, não podendo ser reduzida às concepções dialógicas tradicionais, paira acima delas, pois esses problemas são entendidos ou giram em torno da "última dialogicidade" ou da "dialogicidade do último todo".

O que seria, porém, esse último todo? Não introduziria ele um critério monológico? Não seria ele uma idéia julgadora? Não seria um terceiro excluído indiferente? A resposta de Bakhtin é "não". A polifonia não pode ser fechada, pois não há algo como uma superconsciência ou autoconsciência de tipo hegeliano capaz de dar conta da diversidade, objetivando, sob si, todas as outras consciências.

O dialógico no romance mantém viva a multiplicidade de consciência à medida que elas nunca se tornam objetos umas para as outras. E é isso que impede que sejam abarcadas por uma autoconsciência que as submeta a objetivação monológica. Toda a tentativa de um "observador", ou de um "terceiro indiferente", pairar acima das outras consciências está ou excluída ou destinada ao fracasso; o máximo que ele conseguiria aqui seria ter seu ponto de vista como mais um entre outros. Nas palavras de Bakhtin, "o romance não só nega qualquer base sólida fora da ruptura dialogal a uma terceira consciência monologicamente abrangente como, ao contrário, tudo nele se constrói de maneira a levar ao impasse a oposição dialógica das personagens na narrativa. Da ótica de um "terceiro" indiferente, não se constrói nenhum elemento da obra... Para ele não há lugar na composição nem na significação". E aqui Bakhtin aproveita a dica para também encontrar um lugar para o autor: "Nisto não consiste a fraqueza do autor, mas a sua força grandiosa. Com isto, o autor conquista uma nova posição que está acima da posição monológica" (PPD, p. 13). E, como vimos, não há um "terceiro indiferen-

te", sem risco de monologismo. Ora, como a consciência do autor tende a impor-se como monológica, não resta a Bakhtin outra saída senão pôr o criador a conviver com as suas criaturas; o autor senta à mesa com as suas personagens. O importante aqui é que ao rejeitar esse lugar comum que atribui aos romances dostoievskianos um fundo de drama, mostrando como ele não passa de um monologismo, Bakhtin nos ajuda a entender que o "monologismo" pode ser encontrado nas concepções de mundo artísticas, religiosas ou científicas que tendem a encobrir a polifonia, isto é, que tendem a impor-se de modo unilateral, quando estão efetivamente em disputa umas com outras. E nessa disputa sem vencedor as concepções resistem a tornarem-se meros objetos para um sujeito e agem em relação a ele como se fossem um "tu és". E esse é o lugar da "última dialogicidade". E "última" aqui não quer dizer a final, mas, ao contrário, expressa o caráter do estar-em-aberto de todo o diálogo autêntico.

A polifonia, porém, não diz respeito ao diz-que-diz-que cotidiano, pois é a expressão das múltiplas vozes das mais autênticas e díspares concepções de mundo, sejam elas filosóficas, artísticas, políticas, religiosas, científicas, etc. Como viemos afirmando, as múltiplas vozes originam-se na linguagem cotidiana, o que Bakhtin parece agora rejeitar. A nosso ver, porém, isso se deve à ilusão de que se pode tratar da linguagem cotidiana como se se estivesse fora dela. Essa exterioridade em relação à linguagem ordinária precisa ser esclarecida sob pena de, aí sim, reificar precisamente a vitalidade que serve de material para a construção romanesca. A questão é como tratar da linguagem que se confunda com a vida fática sem objetivá-la e, portanto, perdê-la.

Como vimos, para Bakhtin, as concepções do mundo são expressas pelas consciências imiscíveis das personagens dostoievskianas. A sua diversidade e heterogeneidade espaço-temporal é o que dá o caráter polifônico ao romance. Poder-se-ia indagar aqui se todas essas consciências são eqüipolentes, se as personagens principais e as secundárias teriam a mesma voz; poder-se-ia também indagar se todos os roman-

ces de Dostoiévski têm a mesma constituição polifônica. Esse tema é um tanto marginalizado para destacar a tensa unidade entre as concepções de mundo. Aí provavelmente também se coloca o problema da autoria, isto é, o autor tem a mesma força vocal das suas personagens, pois a sua consciência é apenas mais uma entre outras igualmente imiscíveis. Pelo jeito, não haveria então distinções entre maiores ou menores forças dialógicas. Todas as personagens têm o mesmo peso ou relevância; desse modo, a longa e conflituosa descrição de Raskolnikov e a fulminante irrupção de Svidrigailov são igualmente consideradas. O privilégio de uma delas tenderia ao monologismo e a sua voz silenciaria as outras ou, o que dá na mesmo, tornaria uma consciência a instância de julgamento e objetivação das outras consciências; ora, isso acabaria comprometendo o que é mais caro a Bakhtin: o caráter de estar-em-aberto da polifonia.

Como que estamos vendo, a crítica russa à obra de Dostoiévski na década de 1920 já era bastante diversificada e complexa. Uma série de comentadores das mais diversas tendências é passada sob o crivo da crítica polifônica. Suas contribuições, porém, não têm a mesma importância. E, assim, na terminologia de Bakhtin, as suas consciências não seriam eqüipolentes. Alguns desses críticos estariam mais próximos da abordagem dialógica, como é o caso de Otto Kaus.

Otto Kaus, em seu livro *Dostoiévski e seu destino*, segue os passos da crítica de Karl Marx. No *Manifesto Comunista*, ele afirmara que na sociedade capitalista "tudo o que é sólido se desmancha no ar". Ora, para Kaus essa constatação está poderosamente expressa nos romances de Dostoiévski. E Bakhtin concorda com ele, pois o romance polifônico só pôde realizar-se na época capitalista. A peculiaridade de Dostoiévski é que em seus romances são descritos o modo capitalista russo, distinto do Ocidental, isto é, em solo russo o capitalismo avançara de modo singularmente catastrófico, mas deixando incólumes diversos estamentos e grupos sociais como o mundos religioso e místico, bem como o dos camponeses, operários, latifundiários, o Estado absolutista, com seu exército e

seus funcionários públicos. Ora, antes, tais mundos estavam relativamente presos e, num breve período, soltaram-se uns dos outros e passaram a disputar e a entrar em conflito entre si. Esse efeito transformador do capitalismo criou a multiplicidade de vozes do romance polifônico. Isso é necessário, mas não suficiente para explicar a originalidade de uma obra de arte dostoievskiana. E aí está, segundo Bakhtin, o limite da crítica de Otto Kaus, que passou diretamente do plano romanesco para o plano da realidade, e vice-versa; a sua virtude, porém, foi a de "abster-se de tornar monológica a complexidade desse mundo, em abster-se de qualquer tentativa de unificação e conciliação de contradições". E, desse modo, preservou a idéia central do romancista russo ao reconhecer em sua obra o papel decisivo da multiplanaridade e do contraditório. Segundo Otto Kaus, "Dostoiévski é multifacético e imprevisível em todos os movimentos do seu pensamento artístico; suas obras são saturadas de forças e intenções que, pareceria, estão separadas por abismos intransponíveis" (PPD, 14, n. 1).

A noção de "polifonia" foi também considerada por V. Komaróvitch em seu ensaio: *O romance de Dostoiévski "O Adolescente" como unidade artística"*. Embora já no título haja um compromisso com a unidade, o ensaio tem algumas virtudes como, principalmente, a de reconhecer que nesse romance são como que "arrancados fragmentos da realidade" e, portanto, de que, ao contrário da unidade temática de um Tolstói ou um Flaubert, não há nenhum tema que feche o romance numa unidade orgânica. Ora, com isso estaria rompida a unidade monológica do romance. No entanto, Komaróvitch acaba incidindo no monologismo ao atribuir uma unidade extratemática ao romance, apelando para a sua compreensão desde a "unidade dinâmica do ato volitivo". A unidade do romance se assemelharia à música polifônica, isto é, assim como unidade polifônica das cinco vozes de uma fuga, também no romance haveria uma unidade das suas diversas vozes; ou melhor, assim como as vozes da fuga desenvolvem-se numa consonância contrapontística, algo semelhante ocorreria em *O*

Adolescente a "condução das vozes". E isso significa que tanto na fuga como no romance haveria uma unidade. Mas onde ela se localiza? A resposta de Komaróvitch é que essa "unidade se realiza em nós mesmos, no 'eu' humano: a lei da atividade racional. No romance *O Adolescente*, esse princípio da unidade é absolutamente adequado àquilo que nele é simbolicamente representado; o 'amor-ódio' de Viersílov por Akhmákova é o símbolo dos arrebatamentos trágicos da vontade individual no sentido do supra-individual; de acordo com isso todo o romance foi construído segundo um ato volitivo individual" (PPD, p. 16, n. 1). Portanto, a unidade da fuga e do romance é extra-temática e reside numa vontade supra-individual que impõem-se de fora.

Mesmo reconhecendo "os fragmentos de realidade" do romance, o crítico acaba os reunindo na unidade monológica do ato volitivo. Ora, nem a polifonia musical nem a romanesca poderiam ser reduzidas à unidade volitivo-racional ou volitivo-emocional. Aliás, aqui Bakhtin faz uma observação importante para aqueles que apressadamente aproximam a polifonia dostoievskiana à polifonia musical. Para ele, a expressão "polifonia" é metafórica e vale apenas como uma analogia, pois embora haja problemas comuns à música e ao romance é importante ter em conta que "as matérias da música e do romance são diferentes demais para que se possa falar de algo superior à analogia figurada ou à simples metáfora. Mas é essa metáfora que transformamos no termo *romance polifônico*, pois não encontramos designação mais adequada. O que não se deve esquecer é a origem metafórica do nosso termo" (PPD, p. 17). Ou seja, Bakhtin procura evitar um debate com o desenvolvimento da música e apenas reconhece que esta lhe serviu para cunhar uma metáfora que é central, mas que não autorizaria operar num âmbito superior que, como na estética hegeliana, permitiria dizer algo unívoco e que abrangesse esses diferentes âmbitos artísticos. Aliás, isso iria explicitamente contra as suas intenções.

A crítica a Komaróvitch, que erroneamente tenta unificar as consciências na unidade de uma vontade metafísica,

permite a Bakhtin, mais uma vez, esclarecer que: "A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanentemente e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior a da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento" (PPD, p. 16). E, como vimos, essa "unidade superior" nunca é fechada por um "terceiro indiferente", isto é, pela unidade de uma autoconsciência que objetivaria tudo aquilo de que é consciente. Em Kant, tampouco a autoconsciência pode ser objetivada, pois o eu não possui uma representação objetiva de si mesmo. No entanto, a autoconsciência kantiana ainda é um "terceiro indiferente" à medida que as suas representações estão vinculadas à objetividade das intuições sensíveis. No plano ético, a autodeterminação da vontade livre impede que sequer se possa falar de representações. Mesmo a *Crítica do Juízo* é concebida desde um sujeito transcendental solipsista. O passo de Bakhtin, porém, é mais ousado, pois, como mostram suas objeções à unidade volitiva-racional de Komaróvitch, ele visa principalmente afastar-se do modelo da consciência cartesiana e kantiana à medida que este é todavia herdeiro da tradição monológica.

Pelo visto, a apreciação crítica de Bakhtin parece-se ao procedimento hegeliano, sem obviamente a unidade monológica do historicismo que culmina no fechamento do saber absoluto, pois o crítico russo não se limita a apenas objetar seus interlocutores, mas passa também a incorporar às suas posições elementos e avanços importantes. E, entre os que mais aprecia, destaca-se a "profundidade e peculiaridade" do ensaio de B. M. Engelgardt intitulado *O Romance Ideológico de Dostoiévski*. As considerações são importantes aqui não só pela novidade que introduzem, mas também porque os problemas da poética de Bakhtin começam a se tornar mais visíveis.

Engelgardt, como já mostra o título do seu livro, coloca

em destaque o papel da "idéia" no romance dostoievskiano. Já tivemos algumas indicações da importância que Bakhtin também atribui a esse assunto. Mas há importantes diferenças, pois Engelgardt tende a reduzir a arte dostoievskiana à idéia, enquanto Bakhtin procura fazer o contrário, isto é, mostrar que a idéia só pode ser efetivada nas suas representações humanas. Ora, um dos problemas é que Engelgardt também entende a "idéia" desde um processo dialético do espírito recaindo no mesmo problema dos outros comentaristas, pois sua concepção de "romance ideológico" continua todavia dependente de uma concepção homofônica da formação da consciência. Ainda assim, a sua obra trouxe uma importante colaboração à medida que se afasta da crítica impressionista ou romântica demasiadamente sentimental. A noção de que o romance dostoievskiano foi concebido a partir de idéias gerais é, para Bakhtin, bastante conseqüente. O ponto de partida da análise sociológica, ideológica e cultural parte da constatação de que o herói dostoievskiano é um tipo de intelectual (*raznotchítnes*) que se desligou da tradição, da terra e tornou-se portavoz de um "povo fortuito", isto é, de um povo que é tão acidental quanto ele. Ora, nesse homem desenraizado que carece de tradição e cuja existência não tem mais nenhum poder vinculante serve como modelo de herói. E assim resulta que também o herói contrai apenas as relações e características de uma idéia. Essa personagem – seu autor, inclusive – sem raízes tornou-se como que indefeso diante da idéia, foi como que subsumido por ela. Ou melhor, converteu-se em "homem idéia", obsedado pela idéia (PPD, p. 17). A idéia como que apoderou-se dele, não lhe deixando margem para escapar e reencontrar a sua vitalidade originária. Semelhante ao filósofo na alegoria da caverna de Platão, a personagem dostoievskiana tornou-se prisioneira do mundo das idéias. Sua força nativa foi sugada e ela tornou-se, então, uma "idéia força" que "prepotentemente lhe deforma a consciência e a vida". Onde, porém, está essa idéia? Não na existência mundana, com certeza, mas em algo que parece a intromissão do mundo platônico no espaço romanesco. Ou seja, a idéia está no cenário da consci-

ência do herói romanesco. As personagens são apenas modos através dos quais as idéias se expõem. A idéia é, portanto, essência da personagem.

Segundo a exposição de Bakhtin criticando Engelgardt, "a idéia leva uma vida autônoma na consciência do herói: não é propriamente ele que vive mas ela, a idéia, e o romancista não apresenta uma biografia do herói mas uma biografia da idéia neste; o historiador do 'povo fortuito' se torna 'historiógrafo da idéia'" (PPD, p. 17). Daí a definição, por parte de Engelgardt, do romance dostoievskiano como "romance ideológico", embora ele não possa ser confundido com o comum romance de idéias. Ou melhor, Dostoiévski, então teria escrito romances orientados por teses filosóficas. Ele não teria escrito romances como os do século XVIII – ou como os de Camus, Sartre e Steinbek, no século XX, que defendiam teses filosóficas ou sociais. Ele não escreveu romances de idéia, mas "romance sobre idéias". O que quer dizer isso? Para Engelgardt, nos romances dostoievskianos não há o predomínio do psicológico, do aventuresco, dos costumes, do histórico, etc., pois todos esses caracteres estão como que em jogo, mas isso porque "a matéria que manuseava era muito original: sua heroína era a idéia" (PPD, p. 17, n. 1). Essas heroínas-idéias "levaram à desintegração do mundo romanesco em mundos dos heróis, mundos organizados e formulados pelas idéias que os dominam".

Desse modo, embora os romances dostoievskianos sejam sobre "idéias", não se resumem a uma tese ou idéia. As suas personagens são expressões de uma multiplicidade de planos das mais distintas concepções de mundo. As personagens-idéias, no romance ideológico, expressam efetivamente a disputa entre concepções de mundo. Segundo Engelgardt, a multiplicidade de planos é orientada por três idéias-força principais: o primeiro plano é o "meio", onde praticamente não há liberdade, mas uma espécie de necessidade mecânica onde o ato de vontade está como que submetido às condições externas; o segundo plano é o "solo" que diz respeito à vida do povo; e o terceiro plano é a "terra", onde se situam as pes-

soas, animais, cidades, ou seja, a terra é aquele lugar em que Deus jogou as mais diversas sementes para que a vida toda pudesse crescer e desenvolver.

Segundo Bakhtin, Engelgardt destaca com muita acuidade as peculiaridades estruturais do romance dostoievskiano superando a interpretação unilateral e abstrata da avaliação da obra, mas há limites em sua crítica à medida que ainda procura uma unidade para ela. Isto é, segundo Engelgardt, lidar com esses planos levou muitos "continuadores de Dostoiévski à desintegração do ser, de sorte que a ação do romance passou a desenrolar-se simultânea ou sucessivamente em campos ontológicos inteiramente diversos" (PPD, p. 18, n. 1); segundo esse intérprete, no romance dostoievskiano os planos combinam-se na unidade e na interrelação formadas pelo desenvolvimento dialético do espírito. A diversidade de idéias ou de planos é, ao fim e ao cabo, assegurada por "uma *trajetória única* que, entre tormentos e perigos, é percorrida por aquele que procura em sua aspiração à afirmação incondicional do ser". Com isso, distinta-mente daqueles escritores que terminaram por levar a uma desintegração do ser, no romance dostoievskiano haveria um princípio subjetivo capaz de, numa trajetória ou processo, garantir a unidade da multiplicidade de planos. Ora, mesmo tendo positivamente entendido a noção de multiplicidade das idéias ou de planos que afastam qualquer tipo de compreensão unilateral de Dostoiévski, Engelgardt acaba por comprometer-se com o monologismo ao tentar assegurar uma unidade para eles num hegeliano desenvolvimento dialético do espírito. O romance de Dostoiévski teria, então, muito a ver com os romances de formação. Ou seja, a polifonia das múltiplas personagens-idéia acaba sendo entendida num processo de conformação do espírito que visa a unidade incondicional do ser. Ora, é precisamente isso que Bakhtin rejeita.

A crítica da crítica que de algum modo afirma um processo ou uma trajetória monofônica nos romances dostoievskianos permite a Bakhtin expor melhor o seu pensamento. Engelgardt deu um passo importante ao entender que a idéia

é um "objeto da representação". E quem representa essa idéia senão a personagem romanesca dostoievskiana? Ele seria então princípio de visão e interpretação do mundo, mas que valeria para as personagens e não para o autor, isto é, para próprio Dostoiévski. A idéia é um princípio de representação do mundo, mas na medida em que cada herói dostoievskiano é um autor em potencial.

No entanto, ao unificar o mundo romanesco às idéias gerais como "meio", "solo", "terra", Engelgardt submete-os a um princípio monológico-ideológico comum. Para este crítico o autor então acaba por subsumir em si as idéias gerais, enquanto que, para Bakhtin, o autor não pode impor sua idéia sem converter a obra num "habitual romance filosófico de idéias". Em outras palavras, "se o mundo do autor, segundo Bakhtin, coincidisse com o plano da 'terra', os romances seriam construídos no estilo agiográfico próprio desse plano" (PPD, p. 20).

O que fazer com o autor para que ele não imponha a sua idéia? A saída será tomá-lo como mais uma personagem, isto é, como mais uma personagem-idéia. Mas isso escapa ao neo-hegeliano Engelgardt que unifica os planos ou as idéias gerais numa série dialética una e, com isso, faz com que "cada romance acabe sendo um todo filosófico acabado, construído segundo o método dialético". Neste caso, a função do autor no entendimento de Engelgardt fica mais esclarecida, pois "o último elo da série dialética seria fatalmente uma síntese do autor, que eliminaria os elos anteriores como abstratos e totalmente superados". O autor do romance seria, então, muito parecido com a formação da autoconsciência hegeliana que é unificadora das mais diversas atividades do espírito objetivo. Mas, para Bakhtin, isso nada tem a ver com o romance dostoievskiano que não é monofônico, mas onde o autor está sentado à mesa com suas personagens. E ele não tenta convencer os outros sobre a sua idéia ou posição ideológica, pois mais importante que a sua concepção de mundo é a sua "percepção artística do mundo".

A noção hegeliana de "formação" (*Bildung*) foi concebi-

da no mesmo modelo do romance ao estilo de *Os anos de aprendizagem de Wilhem Meister*, mas, como estamos mostrando, embora o romance dostoievskiano seja "pessoal", não se trata da formação de uma só pessoa, simplesmente porque não há formação ou crescimento humano de qualquer tipo.

Nesse sentido, o romance dostoievskiano tem analogia com a tragédia. Considere-se a tragédia de Hamlet ou Macbeth, nenhum desses personagens cresce ou forma-se num desdobramento da consciência. Segundo Bakhtin, Dostoiévski planejara um romance autobiográfico *A vida de um grande pecador* que deveria representar a história da formação da consciência do autor, mas esse plano não foi realizado e, ao contrário da intenção original, acabou desintegrando-se em vários romances polifônicos. Ou seja, em Dostoiévski toda tentativa de dar unidade a um determinado processo de formação acaba cedendo lugar para a multiplicidade de consciências. Isso o assemelha ao mundo formalmente polifônico de Dante, pois na *Divina Comédia* preservam-se simultaneamente as características do indivíduo ou da pessoa e, ao mesmo tempo, sua posição no plano da salvação. Como em Dante, as pessoas ou consciências dostoievskianas não evoluem, não se desenvolvem, não progridem, estão como que congeladas no plano divino. Assim é como aparecem a Dante seus antigos conhecidos de Florença Farinata e Cavalcanti, que mesmo no Inferno ainda têm seus rostos humanos, são pessoas condenadas por seus crimes e pecados, mas junto com todos as outras personagens do inferno, purgatório e paraíso estão como que formalmente representados de modo estático, de modo que as suas características individuais estão preservadas. Essa é, aliás, a melhor expressão da revolução do cristianismo sobre a antiga concepção do mundo, pois a salvação e a danação são assuntos pessoais, tem uma fisionomia, um rosto, uma singularidade irrepetível. De modo semelhante operam as personagens dostoievskianas que unem a cara das *personae* e os princípios ou idéias que as sustentam enquanto personagens-idéias. São as figuras simultâneas e estáticas que mesmo na eternidade mantém todavia a sua individualidade, cuja atuação mun-

dana as condenou ou salvou. Para Bakhtin, no universo de Dante a figura estática une o brilho da individualidade e da idéia em que esta se legitima; assim, as personagens polifônicas não têm uma formação, mas são "uma espécie de acontecimento estático, à semelhança da imagem dantesca da cruz (as almas dos cruzados), a águia (as almas dos imperadores) ou da rosa mística (as almas dos beatificados)". E aqui está mais uma dica para Bakhtin rejeitar a idéia de que o autor seja o efetivo condutor de uma formação e de que as interrelações entre as personagens sejam conduzidas por um processo hegeliano que, como entenderia Engelgardt, envolvesse tese, antítese e síntese, pois "nos limites do próprio romance não se desenvolve, não se forma tampouco o espírito do autor; este, como no mundo Dante, contempla ou se torna um dos participantes" (PPD, p. 20). Como Dante, que acompanhado por Virgílio, passeia pessoalmente pelo Inferno e Purgatório, o indivíduo Dostoiévski, como autor, divide suas opiniões com suas personagens de modo que seus romances nada têm a ver com a formação dialética do espírito, pois, ao contrário, seu "universo é profundamente pluralista".

A dialética hegeliana seria um grande monólogo filosófico que não consegue dar conta da multiplicidade de consciências imiscíveis. Até mesmo a noção de imagem submetida à unidade do espírito dialético é estranha ao romance dostoievskiano. É claro que isto não quer dizer que não se possa considerar alguma outra imagem que tivesse a ver com ele; e, Bakhtin, outra vez recorre a Dante e a Igreja. Diz ele: "Se procurarmos uma imagem para a qual tendesse todo esse mundo pluralista, uma imagem no espírito da cosmovisão dostoievskiana, essa imagem seria a Igreja como comunhão de almas imiscíveis, onde se reúnem pecadores e justos; talvez possamos evocar a imagem do mundo de Dante, onde a multiplicidade de planos se interfere e transfere-se para a eternidade, onde há impenitentes e arrependidos, condenados e salvos. Esse é um tipo de imagem ao estilo próprio de Dostoiévski, ou melhor, de sua ideologia, ao passo que a imagem do espírito uno lhe é profundamente estranha" (PPD, p. 21).

A Igreja e o plano divino que Dante expressa em seu poema servem apenas como exemplo de como também no espaço romanesco podem coexistir as personagens mais díspares e imiscíveis. Cada personagem-idéia é legitimada não por um plano externo, mas pelas relações dialógicas que mantêm entre si. Portanto, rejeita-se aqui não apenas uma unidade dialética do espírito, mas também todo tipo de causas ou fatores extra-artísticos que estivessem na origem do romance polifônico.

Bakhtin faz uma consideração bastante duvidosa sobre a noção hegeliana da subjetividade. Segundo ele, na construção do romance não haveria um processo subjetivo de qualquer tipo seja do autor seja hegeliano, pois, no caso do autor, isso redundaria em que fatos da vida pessoal infiltrar-se-iam romanticamente na obra tornando-a monológica, e, no caso, de Hegel, a subjetividade do espírito entraria em conflito com o fato de que o romance polifônico surge num "universo social objetivo" e de que "a multiplicidade de planos e o caráter contraditório da realidade social eram dados como fatos objetivos da época" (PPD, p. 21).

Para Bakhtin, Hegel seria um idealista. Mas é preciso aqui lembrar que o filósofo alemão é um idealista objetivo e não subjetivo como aquele quer dar a entender. Seja como for, Bakhtin usa e abusa da terminologia da filosofia da consciência ao afirmar que Dostoiévski também participou subjetivamente da realidade multiplanar do seu tempo, como se a Hegel isso tivesse escapado. Seus juízos apressados sobre Hegel levam-no a afirmar que embora Dostoiévski tenha tido uma profunda experiência dessa realidade, não deu a ela uma versão monológica, pois "essa experiência apenas o ajudou a entender com mais profundidade as amplas contradições que existem extensivamente entre os homens e não entre as idéias numa consciência". Diferentemente do idealismo hegeliano, Dostoiévski teria entendido melhor as contradições objetivas da sua época, na qual, aliás, se expressa então a sua subjetividade como autor e que, ao mesmo tempo, lhe forneceria uma apreensão objetiva das contradições e forças coexistentes em

sua época.

Bakhtin, nessas passagens, se compromete com uma interpretação demasiado apressada de Hegel, pois se está correto em criticar a unidade das consciências no saber absoluto, não está certo ao simplesmente considerar Hegel como um idealista que reúne a complexidade do mundo numa consciência ideal. Sua dívida com o hegelianismo, porém, é indisfarçável à medida que Bakhtin continua empregando em sua terminologia conceitos como "subjetivo" e "objetivo"; igualmente quando nega uma "história espiritual do escritor" por oposição à sua "visão objetiva da sociedade".

A esses pares metafísicos típicos do modelo da filosofia da consciência, Bakhtin todavia introduz a noção fenomenológica existencial de "vivência pessoal". Enfim, ele também reconhece que o autor cria a sua obra porque tem "um ângulo de visão aprofundado pela vivência pessoal". Essas passagens mostram o seu esforço para, com a conceitografia que lhe estava disponível, apresentar a novidade da polifonia. A fenomenologia é todavia filosofia da consciência que, no caso de Bakhtin, permanece não suficientemente tematizada e esclarecida. São esses resíduos ontológicos da filosofia da consciência que persistem em sua atividade crítica.

A crítica ao hegelianismo de Engelgardt está focada basicamente no ataque à noção de "formação". Aí Bakhtin é bem mais conseqüente à medida que rejeita um processo "pedagógico" de construção da aprendizagem, pois é precisamente contra isso que constituiu-se a nova visão artística de Dostoiévski.

Ao contrário daqueles que, como Engelgardt, defendem a formação de uma autocompreensão no romance, para Bakhtin, "a categoria fundamental da visão artística de Dostoiévski não é a de formação mas a de *coexistência e interação*. Dostoiévski via e pensava seu mundo predominantemente no espaço e não no tempo. Daí a sua profunda atração pela forma dramática" (PPD, p. 22). Obviamente, esta não é entendida como um estilo e, portanto, monológica, mas como expressão do drama polifônico da existência.

Nessa importante passagem nos deparamos com outros resquícios da metafísica bakhtiniana, mas agora desde o modelo da linguagem. Diz ele sobre a atividade artística de Dostoiévski: "Toda a matéria semântica que lhe era acessível e a matéria da realidade ele procurava organizar em um tempo sob a forma da confrontação dramática e procurava desenvolvê-las extensivamente". E a pergunta inevitável seria, então: como o autor conecta a linguagem com a realidade? Novamente Bakhtin tenta afastar o "terceiro-indiferente" como um autor que teria à sua disposição de um lado a "matéria semântica" e de outro a "matéria da realidade". Nesse caso, a metafísica bakhtiniana estaria na relação insuficientemente tematizada entre a linguagem e a realidade. Esse problema está vinculado ao modelo da linguagem, pois o que se encontram aí são as mais variadas dificuldades expressas no lidar não tematizado com os conceitos de "subjetivo", "objetivo", "semântica", "realidade" e "vivência pessoal". Entende-se que ele recorre a esses conceitos para atingir seus objetivos ainda que, a nosso ver, os carregue junto com os seus resíduos metafísicos. Poder-se-ia quiçá reunir esses conceitos no de "realidade", mas, como vimos, a melhor candidata aqui não é a sociedade, mas a eternidade.

A complexidade da vida social tornou possível o romance polifônico, cujas diversas personagens expressam não o passageiro ou a formação individual transitória, mas, ao contrário, o caráter dantesco-cristão-católico (e ortodoxo) da eternidade de cada pessoa. A imagem de uma autocompreensão atemporal.

As dificuldades de Bakhtin, como avisamos, não diminuem o que é mais original e construtivo em sua atividade crítica. E uma das suas intervenções relevantes está, como estamos mostrando, no afastamento do historicismo monológico que se encontra na noção de "formação", o que é feito mostrando que no romance dostoievskiano o que é privilegiado é o espaço e não o tempo. Diferentemente de Goethe que concebe a sua arte como uma série em formação, onde as contradições tendem a serem tomadas como partes de um

desenvolvimento unificado.

Mesmo tendo se afastado da concepção espaço-temporal newtoniana, entendendo o mundo à semelhança da metamorfose das plantas, segundo Bakhtin, Goethe, em seus escritos literários, todavia "tende a ver em cada fenômeno do presente um vestígio do passado, o ápice da atualidade ou uma tendência do futuro"; ou seja, "tende para uma série em formação". Dostoiévski, ao contrário, não entende seu mundo romanesco como série em formação, mas toma as etapas não como num processo temporal, mas em sua simultaneidade e aí, então, as põe em confronto ou oposição dramatizada. Desse modo, em Dostoiévski, o drama não se processa no tempo, mas no espaço. Esse é, aliás, um dos motivos de que suas personagens não se desenvolvem centradamente, mas dialogam não apenas com as outras personagens, mas com seus duplos. Desse modo, a dramaturgia não sendo individualizada e temporal ocorre de modo intenso e concentrado em breves momentos.

Ao contrário de Leon Tolstói e Walter Scott que lidavam com grandes períodos de tempo, em Dostoiévski ação dramática é a mais breve possível, ou melhor, os seus romances desenvolvem-se num tempo comprimido pelo drama. A formação implode na subtaneidade do instante. Nas palavras de Bakhtin: "Daí a rapidez catastrófica da ação, o 'movimento em turbilhão', o dinamismo. Aqui o dinamismo e a rapidez (como, aliás, em toda a parte) não são um triunfo do tempo, mas a sua superação, pois a rapidez é o único meio de superar o tempo no tempo" (PPD, p. 23). Superar o tempo no tempo é situar-se na eternidade. Nessa concentração dramática estão a simultaneidade, a coexistência e a interação. Ou seja, os personagens-idéia estão fixados para sempre, eles interagem, mas não se misturam, não se transformam em outros; o máximo que conseguem é espelharem-se em seus duplos. A dramaticidade e a interação são marcadas por idéias eternamente fixas. Ivan, Aliócha e Dimitri Karamázov interagem,é certo, mas seus caracteres, suas personalidades, como as de Farinata e Cavalcante, estão postas ali para sempre.

Em Dostoiévski, o plano divino ficou tão próximo que apropriou-se do presente ou então a frincha dramática do presente ficou tão estreita que reencontrou a sua sustentação no plano divino. Diferentemente de Sartre para quem o presente é o nada da existência pura, para Bakhtin o presente é o lugar do eterno. E assim, a maior dramaturgia romanesca depende de personagens-idéias que são atemporais. É bom lembrar que na soteriologia de Platão não é Sócrates que se salva, mas as suas idéias. E não se trata tampouco aqui de um platonismo sem hierarquia, mas de uma eternidade cristã com rosto humano. Nesse plano não há antes nem depois e nem causa e efeito que pudessem dar a idéia de um processo evolutivo ou de aprendizagem. Essas considerações metafísicas nos levam a retomar a importante passagem onde Bakhtin procura tornar mais explícitos outros detalhes da sua posição. "A possibilidade de coexistência simultânea, a possibilidade de contigüidade ou oposição é para Dostoiévski uma espécie de critério de separação entre o essencial e o secundário. Só o que pode ser assimilado é dado simultaneamente, o que pode ser assimilado é conexo em um momento, só o que é essencial integra o seu universo; esse essencial pode transferir-se para a eternidade, pois acha ele que na eternidade tudo é simultâneo, tudo coexiste. Do mesmo modo, aquilo que tem sentido apenas como um 'antes' ou 'depois', que satisfaz ao seu momento, que se justifica apenas como passado ou como futuro, ou como presente em relação ao passado e ao futuro é secundário para ele e não lhe integra o mundo. Por isto as suas personagens também não recordam nada, não têm biografia no sentido do plenamente vivido. Do passado recordam apenas aquilo que continua sendo presente: o pecado não redimido, o crime e a ofensa não perdoados. São apenas esses fatos da biografia da personagem que Dostoiévski introduz nos seus romances, pois estão em consonância com o seu princípio da simultaneidade. Por isto nos seus romances não há causalidade, não há gênese, não há explicações do passado, das influências do meio, da educação, etc. Cada atitude da personagem está inteiramente no presente e neste sentido não é predeter-

minada; o autor a concebe e representa como livre" (PPD, p. 23). Sendo eternas e independentes de qualquer tipo de explicação causal e, portanto, de um antes e de um depois, as personagens-idéias são por isso mesmo livres. Do modo em que são concebidas pelo autor como fixas num presente eterno elas estão livres do passado e do futuro. Podemos aqui, mais uma vez, indagar: que autor é esse? Vimos que ele não pode impor uma concepção do mundo e que, por isso, senta à mesa com suas personagens. Mas um autor**,** no caso Dostoiévski, não teria uma biografia, uma história pessoal dramática, a participação numa conspiração, a condenação à morte, a revogação da sentença diante do pelotão de fuzilamento, a prisão na Sibéria, os trabalhos forçados, a epilepsia, etc.? Vimos que o autor está junto com suas personagens, mas agora, pelo que acaba de ser exposto, isso é secundário, o importante aqui não é uma concepção do mundo fruto dessas experiências; o aporte essencial do autor torna-se "uma peculiaridade da sua percepção artística do mundo; que somente na categoria de coexistência ele pôde percebê-lo e representá-lo" (PPD, p. 23) Ou ainda: "Devemos aprender não com Raskolhnikov ou com Sônia, com Ivan Karamázov ou com Zóssima, separando as suas vozes do todo polifônico dos romances (e assim deturpando-as); devemos aprender com o próprio Dostoiévski enquanto criador do romance polifônico" (PPD, p. 29).

A concepção do mundo do autor, se é que se pode falar assim de modo tão unívoco, cede então lugar à sua criação ou "percepção artística do mundo". Mesmo esse cuidado, porém, não deixa de revelar um certo incômodo com a presença do autor em cena. Pois ele não tenderia a passar para o espaço romanesco sua concepção filosófica do mundo? Até que ponto o "dostoievskismo" infiltra-se no "dostoievskiano"? Esse dilema será, a nosso ver, eliminado a partir da compreensão de que a polifonia é autônoma, como mostraremos depois.

A peculiaridade da "percepção artística do mundo" manifesta-se também na "cosmovisão abstrata" do escritor russo. Para Bakhtin, trata-se do pensamento de Dostoiévski; junto com sua visão artística do mundo, o escritor teria uma con-

cepção filosófica semelhante, pois "em seu pensamento não há categorias genéticas nem causais". O escritor evita assim explicações ou justificações para dar conta da ação dramática. Ele evita apelar para a história ou para o processo político; com isso, tais problemas são tratados no plano da atualidade. Isso se deveria à sua condição de jornalista, pois basta abrir-se um jornal para ver que os mais diversos assuntos e as mais contraditórias situações parecem como que momentaneamente congelados no presente. Esse era o dom dostoievskiano: ouvir vozes tão diferentes, colocá-las em interação dramática preservando a sua multiplicidade e, sem apelar para um processo temporal, mantê-las numa "harmonia eterna das suas vozes imiscíveis ou como discussão interminável e insolúvel entre elas". A cosmovisão abstrata em que isso seria entendido, segundo Bakhtin, encontar-se-ia "na escatologia política e religiosa do romancista, em sua tendência a aproximar os 'fins', a tateá-los no presente, a vaticinar o futuro como já presente nas lutas das forças coexistentes" (PPD, p. 24). A ação romanesca se passa num presente tocado pela proximidade do Apocalipse final.

Dostoiévski, portanto, vai de encontro à tentativa de Engelgardt de tomar as suas obras como elos de uma complexa construção filosófica em que mostar-se-ia a formação gradual e progressiva do espírito humano. Uma tal leitura hegeliana é precisamente uma interpretação monológica ou homofônica do romance dostoievskiano. O que, segundo Bakhtin, tornou Dostoiévski um escritor singular é algo que, mais uma vez, permite aproximá-lo do mais genial poeta do cristianismo, Dante Alighieri, pois tinha "a capacidade de ouvir e entender todas as vozes de uma vez e simultaneamente". Desse modo, o romance polifônico pressupõe um autor capaz de ouvir, de uma vez, a multiplicidade das vozes imiscíveis. O mundo feudal, porém, teria mantido Dante ainda preso a uma polifonia formal enquanto que a dramaturgia polifônica dostoievskiana irrompeu na era em que, como vimos, "tudo o que é sólido se desmancha no ar". O que os aproxima é a noção de que os vários planos tanto no poema de Dante como

nos romances dostoievskianos, possuem "uma contigüidade no plano da coexistência e da interação e não se sucedem uns após os outros como etapas de formação" (PPD, p. 25). Com isso, o universo de Dostoiévski é tão acabado e completo como o de Dante. Esse acabamento, porém, mantém-se numa atualidade dramática permanente e, para a qual, não há nenhum tipo de fechamento filosófico, pois aquilo que não tem causa tampouco pode ter efeito. Mas, mesmo congelados em seus mais diversos planos ou nas suas mais diversas consciências ou vozes imiscíveis, as personagens-idéias não deixam de ser personagens, isto é, de terem uma fisionomia humana eterna.

Se Engelgardt definiu o seu tema como "romance ideológico", cometeu um grave erro ao destacar apenas as idéias em formação, pois, embora a "idéia enquanto objeto de representação" seja importante, ela não é heroína dos romances dostoievskianos. E isso por uma razão muito simples, as vozes dos homens não servem para expressar a idéia, mas, ao contrário, a idéia é que serve para representar o "homem no homem". A idéia é um modo de localizá-lo, ou melhor ainda, é o "medium", o "meio no qual a consciência humana desabrocha em sua essência mais profunda. Engelgardt subestima o profundo personalismo de Dostoiévski. Ele desconhece que este não contempla nem representa a 'idéia em si' no sentido platônico ou o 'ser ideal' no sentido da fenomenologia transcendental (a pureza transcendental do mundo da vida). Para Dostoiévski não há idéias, pensamentos e teses que não sejam de ninguém, que existam 'em si'. A própria 'verdade em si' ele concebe no espírito da ideologia cristã, como encarnação em Cristo, isto é, concebe-a como sendo um indivíduo que contrai relações de reciprocidade com outros indivíduos" (PPD, p. 26). Como vimos, no céu de Platão só há lugar para as idéias mais abstratas, mas no céu cristão são os indivíduos que se salvam, e isso por que, como proclamou São João, o "logos tornou-se carne e habitou entre nós", a verdade assumiu a feição humana. E assim a eternidade adquiriu também uma tonalidade pessoal.

As relações e a pluralidade de vozes das consciências imiscíveis permite uma crítica ao monologismo ou ao solipsismo que centraria em si a voz do outro. Como na tradição que, excluindo apenas Hegel e Nietzsche, se prolonga de Descartes a Husserl e a Heidegger, o problema do "outro" é concebido a partir da unidade da consciência ou de um construto monocentricamente concebido. Lembremos que, em *Ser e tempo*, o ser-aí (*Dasein*) escuta em si a voz do amigo. Ou melhor, a voz do amigo é algo que é ouvido apenas na simesmidade do ser-aí. Em Dostoiévski, na leitura de Bakhtin, "uma consciência nunca se basta por si mesma, mas está em tensa relação com outra consciência. Cada emoção, cada idéia da personagem é internamente dialógica, tem coloração polêmica, é plena de combatividade e está aberta à inspiração de outras" (PPD, p 26). A polifonia é, portanto, a melhor expressão da dramaturgia humana. Mas, como já foi indicado, nem todo o drama é polifônico. E isso será ainda melhor explicitado na tematização que Bakhtin faz das considerações de A. V. Lunatcharsky.

Em seu artigo: *Acerca da 'multiplicidade de vozes' em Dostoiévski*, Lunatcharsky aproxima-se consideravelmente das posições de Bakhtin reconhecendo também a importância deste na apreciação do romance dostoievskiano, pois ninguém havia feito até então uma abordagem tão clara do papel da multiplicidade das vozes ou a "plenivalência da voz" em Dostoiévski, como o fez Bakhtin. E Lunatcharsky reconhece também que essas "vozes" desempenham um importante papel porque não são um mero falatório ou diz-que-diz-que, mas "convicções" ou "pontos de vista sobre o mundo" (PPD, p. 27). É importante colocar aqui, mais uma vez, um esclarecimento, pois já se tratou de mostrar que as personagens-idéias manifestam pontos de vista ou concepções de mundo, mas que quer dizer isso? As personagens dostoievskianas não têm concepções científicas, filosóficas ou teológicas do mundo, como se tivessem vidas acadêmicas; arriscamo-nos a entender que elas têm concepções existenciais de mundo que estão imersas no fluxo da vida fática. São as "vozes" ou as "tonali-

dades afetivas" da faticidade. Aliás, isso pode ser encontrado num trecho do artigo de Lunatcharsky que poderia ser assinado por Bakhtin:

> *Os romances de Dostoiévski são diálogos esplendidamente construídos. Nessas condições, a profunda independência das "vozes" particulares se torna, por assim dizer, sobremaneira excitante. Temos de supor em Dostoiévski uma tendência a levar diversos problemas vitais ao exame dessas "vozes" originais, que tremem de paixão e ardem com o fogo do fanatismo, como se ele mesmo apenas presenciasse essas discussões convulsivas e observasse, curioso, para ver de que modo elas terminariam e que rumo tomaria a questão. Até certo ponto é isto mesmo que ocorre. (PPD, p. 27).*

Pelo visto, Lunatcharsky entende a presença do autor aí desde um "como se", isto é, o autor participaria "como se" pudesse ou fizesse parte do diálogo das personagens e de cujo final ele próprio nada sabe. Essa suposição de Lunatcharsky, porém, é passada por alto; e Bakhtin ocupa-se em mostrar os limites da sua crítica, quando este crítico se refere a Shakespeare e Balzac, como os precursores de Dostoiévski no que trata da polifonia.

A explicação de Lunatcharsky é marxista, pois para ele tanto o trágico inglês como o escritor russo viveram em épocas parecidas, ou seja, a transição vertiginosa do mundo feudal para o capitalismo, o mundo organizado e relativamente estável se fragmentou em uma multiplicidade cheia de novas cores e sons, o gigantesco desmoronamento seguido de avanços e choques de novas formas de consciências que, não tendo antes nenhum tipo de contato, passam agora a digladiar-se e confrontar-se. Não se trata apenas da dialética hegeliana em que se confrontam o senhor e o servo, mas de uma muito mais vasta trama da qual participam diversas concepções ou pontos de vistas acerca do mundo. Ora, até aqui, segundo Bakhtin, não haveria problemas; eles surgem quando Lunatcharsky identifica ou iguala Shakespeare com a polifonia de Dostoiévski, confundindo assim momentos distintos no desenvolvimento da efetiva concepção polifônica. "Ao lado de

Rabelais, Cervantes, Grimmelshausen e outros, Shakespeare pertence àquela linha de desenvolvimento da literatura européia na qual amadureceram os embriões da polifonia e que, neste sentido, foi coroada por Dostoiévski" (PPD, p. 27). Mais uma vez, Bakhtin avança um passo importante na distinção entre o drama polifônico e o drama e a tragédia comuns, pois "o drama é por natureza estranho à autêntica polifonia; o drama (Shakespeare) pode ter uma multiplicidade de planos, mas não pode ter uma *multiplicidade de mundos*, admite apenas um e não vários sistemas de referência". O que quer dizer Bakhtin com isso? Ora, pode-se admitir uma multiplicidade de vozes em Shakespeare, mas desde que se considere toda a sua obra e não os seus dramas isolados. Mas esse seria precisamente o limite do drama, já que "em cada drama há apenas uma voz plenivalente do herói, ao passo que a polifonia pressupõe a multiplicidade de vozes plenivalentes nos limites de uma obra. Somente sob essa condição são possíveis os princípios polifônicos de construção do todo" (PPD, p. 28).

As personagens de Shakespeare não são "ideólogos", como no romance dostoievskiano. As suas vozes não são pontos de vistas a respeito do mundo que têm a mesma força e convicção que se exige na polifonia feita de consciências são eqüipolentes que lutam para impor-se no espaço romanesco.

Havíamos anteriormente suspeitado de uma certa polifonia em Balzac em sua "concorrência com o registro civil". Agora Bakhtin aceita essa posição, mas com ressalvas, pois, embora sendo um dos precursores da polifonia, Balzac "não supera a objetividade das suas personagens nem o acabamento monológico do seu mundo". Terá Bakhtin tomado literalmente a declaração de princípios de Balzac no prefácio à *Comédia Humana* onde afirma escrever sob "dois princípios eternos" o catolicismo e a monarquia? Ou terá afastado Balzac pelo caráter objetivo das suas personagens, isto é, pelo seu caráter de simplesmente viver suas virtudes e sofrer suas vicissitudes sem defendê-las como "pontos de vista acerca do mundo"? Ao que parece esta seria a principal objeção à pretensa polifonia que Lunatcharsky atribuiu a Balzac. Ora, esses embriões de polifonia não podem equipara-se com o enten-

dimento de que "só Dostoiévski é o criador da autêntica polifonia". Posto nestes termos, apenas a partir dele que se pode compreender o quanto os outros escritores podem ser mais ou menos polifônicos. Poderíamos acrescentar, que isso valeria também para os filósofos que, segundo Wittgenstein, costumam a alimentar-se com uma dieta unilateral de exemplos.

A intervenção de Lunatcharsky com sua "análise histórico-genética", tem muito a ver com a crítica de cunho marxista ao estilo da de Otto Kaus, à medida que igualmente destaca o choque violento entre a velha sociedade e o jovem capitalismo russo; choque esse, aliás, que não eliminou as antigas concepções de mundo, mas colocou-as em confronto com as novas; e nesse fogo cruzado estariam as ambigüidades e vacilações de Dostoiévski que assumiu-se como materialista revolucionário, mas que também mantinha uma cosmovisão religiosa conservadora.

Estamos em 1929. Esse conflito é pensado por Lunatcharsky nos termos do desenvolvimento histórico que levava ao socialismo. E era preciso mostrar o homem que havia por trás do artista. Isto é, mostrar como os romances expressavam os dilemas de um homem num momento concreto da história russa. A complexidade do capitalismo russo estava expressa na complexidade do romance, mas por de trás deste havia um certo homem não menos complexo que mesmo tendo uma consciência dividida, ambígua e vacilante não deixava de ser uma amostra do seu tempo. "Somente a desintegração interna da consciência de Dostoiévski, concomitante com a desintegração da jovem sociedade capitalista russa levou-o à necessidade de auscultar e reauscultar os processos do início socialista e da realidade, criando para esses processos as condições mais desfavoráveis ao socialismo materialista". Essa desintegração da consciência e da personalidade, porém, mostra que Dostoiévski gostaria de acreditar em algo e de refutar tudo aquilo que lhe causa dúvida e embaraços, mas o socialismo apenas se delineava no horizonte e o autor viveu e morreu todavia preso às perturbações da sua época (PPD, p. 28, 29). Assim o romance polifônico seria a melhor expressão das ma-

zelas de um momento da história e seria morto e enterrado pelo evento socialista em que os homens já não teriam dúvidas e incertezas sobre o seu destino. O tempo mostrou quão errôneas foram as palavras de Lunatcharsky: "Dostoiévski ainda não morreu em nosso país nem no Ocidente porque não morreram o capitalismo e muito menos seus remanescentes. Daí a importância do exame de todos os problemas do trágico 'dostoievskismo'" (PPD, p. 29).

A história mostrou que o caráter monológico e totalitário do socialismo real não conseguiu suportar por mais que setenta anos não só a corrida armamentista com o Ocidente, mas também as forças e a diversidade de vozes da sociedade russa. A expressão "multiplicidade de vozes do capitalismo" poderia ser melhor entendida como "as vozes da democracia", aliás, a mesma forma de governo que permitiu a Platão, o mais antidemocrático de todos os filósofos, expressar seu pensamento na forma do diálogo. Acontece que, na época de Bakhtin, pronunciar a palavra "democracia" era comprometedor e perigoso. Seja como for, seria também mais um erro aqui interpretar a polifonia de modo histórico, pois foi precisamente isso que Bakhtin denunciou na intervenção de Lunatcharsky.

Anos depois da queda do socialismo real vale a advertência de Bakhtin de que não se pode interpretar ou relacionar de modo direto a obra de arte e a sociedade em que ela foi concebida. Assim como a teoria dos conjuntos ou a mecânica quântica valem para todas as sociedades também isso se aplica à obra de arte, como a tragédia grega e o canto gregoriano, pois "as grandes descobertas do gênio humano só são possíveis em condições determinadas de épocas determinadas, mas elas nunca se extinguem nem se desvalorizam juntamente com as épocas que as geraram" (PPD, p. 29).

O chamado "dostoievskismo reacionário" contra o qual, entre outros, colocaram-se Lunatcharsky e Gorki, não só é questionável, mas também seria algo a ser interpretado à luz da polifonia, não como uma essência que unificaria tudo, mas apenas como uma das suas vozes. Não se poderia privilegiar

uma só, visto que no romance dostoievskiano a consciência está sempre em confronto com outras consciências. E assim, mesmo com suas importantes contribuições, ao privilegiar a análise genética histórica do marxismo, a intervenção de Lunatcharsky permanece monológica.

Tudo indica que Bakhtin, e parte considerável da crítica do seu tempo e ambiente, considerava central a leitura que destacava o efeito destruidor e construtor do capitalismo como um dos motivos da criação do romance polifônico dostoievskiano. Mas, a nosso ver, se considerarmos a relevância da polifonia, então temos de aceitar a sua autonomia, isto é, sua independência a respeito de todos os modelos estéticos, metafísicos e econômicos; pois o feudalismo, o capitalismo, o socialismo, são também concepções do mundo em si mesmas monológicas tanto como sua interpretação histórico-genética. Ou seja, a própria interpretação histórica dos romances dostoievskianos é apenas uma das vozes da polifonia. A autonomia do sujeito transcendental de Kant, da existência do ser-aí de Heidegger e da gramática da linguagem de Wittgenstein, seriam consideradas desde a autonomia da polifonia. Mas tal autonomia só pode ser alcançada corrigindo-se a exterioridade da autoria e mostrando como o imaginário das vozes romanescas é retirado do material da vida fática expresso na linguagem ordinária.

Bakhtin tematiza a obra crítica da era soviética que mais se aproxima da elucidação da poética ou da construção polifônica da arte romanesca dostoievskiana. E entre os anos de 1930 e 1940, destacou-se V. Kirpótin que afastando-se de interpretações psicológicas, subjetivas e individualizantes do escritor, mostrou seu caráter realista e social. Ele reconheceu principalmente que havia o princípio polifônico da igualdade de direitos das personagens, num âmbito em que elas estão em constante inquietação. Com isso, o escritor teria concebido um mundo plurivalente e objetivo, distinto do "subjetivismo ou solipsismo tão próprios da decadência burguesa" (PPD, p. 31).

Outro passo importante para o esclarecimento da pecu-

liaridade daquilo que Bakhtin entendeu por "poética de Dostoiévski" foi dado por Victor Shklovsky, em seu livro *Prós e contras. Notas sobre Dostoiévski*. Esse autor, influenciado por Leonid Grossman, parte da tese de que é a discussão ou a luta entre as vozes ideológicas que estão na base do estilo dostoievskiano. No entanto, tal como a maioria dos críticos do período soviético, suas análises destacam os elementos biográficos e históricos para se colocar contra o escritor. Sua análise exaustiva dessas fontes levou-o a mostrar que o caráter aberto da obra se deve ao impasse do escritor que não conseguia concluir suas obras. Isso porque não havia como historicamente fazê-lo de modo objetivo, pois "assim morreu Dostoiévski sem nada resolver, evitando os remates e sem se reconciliar com o mundo".

Essa consideração, segundo Bakhtin, mostra também o limite dessa crítica, pois, o escritor que não conseguiu resolver os problemas políticos e ideológicos colocados pelo seu tempo foi o mesmo que fez uma revolução artística criando o romance polifônico. O aporte de Shklovsky, porém, é importante à medida que coloca em foco um tema bastante caro a Bakhtin: a inconclusividade. O crítico viu detalhes importantes para a compreensão da poiética de Dostoiévski. Um deles é que o escritor gostava de esboçar planos e projetos de romances, mas não gostava de concluí-los. A inconclusividade seria uma das marcas do seu estilo, pois, mesmo pressionado por dívidas e prazos, o escritor tendia a adiar a conclusão das suas obras. Bakhtin destaca o trecho: "*Enquanto ela permanecia multiplanar e tinha multiplicidade de vozes (polifônicas), enquanto nela se polemizava, não vinha o desespero por falta de solução.* O fim do romance significava para Dostoiévski o desmoronamento de uma nova torre de Babel" (PPD, p. 33).

Aquilo que parecia um defeito do homem histórico é sua virtude artística, visto que toda a conclusão tende ao monologismo. E o romance dostoievskiano o evita ao colocar no centro poético a paixão pelo debate e a discussão. A riqueza das personagens e das "suas palavras, das situações temáticas provocantes, excitantes e veiculadoras do diálogo". As perso-

nagens, aliás, adquirem vida independente do autor. Ou seja, Shklovsky não só avança na compreensão da polifonia como também destaca o complexo problema da conclusividade.

Entre os ensaios que Bakhtin considera relevantes está o de Leonid Grossman intitulado *Dostoiévski como artista*. Neste ensaio, ele vai além da sua posição anterior comparando o romance dostoievskiano com a polifonia musical. Segundo este crítico, estaria aí em jogo o "princípio das duas ou várias novelas que se encontram". Como isso é feito? Ora, isso é feito ao modo da composição musical, pois as novelas seguiriam o princípio da passagem de um tom musical para o outro. E assim a novela é construída na base da técnica do contraponto. Basicamente: "São vozes diferentes, cantando diversamente o mesmo tema". E o próprio Dostoiévski teria chamado atenção para essa semelhança quando observou sobre a composição da sua novela *Memórias do Subsolo* mostrando como no primeiro capítulo reina a tagarelice e, então, de repente, "essa tagarelice, nos dois últimos capítulos desenvolve-se num crescendo que culmina numa catástrofe inesperada" (PPD, p.35). Esse caráter contrapontístico, porém, era para Grossman a descoberta, pelo romancista, de uma "lei trágica e terrível" que se insere na existência real. E uma lei desse tipo é todavia monológica.

As resenhas de Bakhtin feitas principalmente com base na crítica literária da era soviética nos ajudaram a ir situando não só a novidade da sua conceitografia, mas também as suas problemáticas. Pois, afinal de contas quem escuta? Quem pode afirmar que o autor dialoga com suas personagens? O autor está no meio delas, mas também está fora, caso contrário, não poderia ser um autor cuja poética pudesse ser problematizada. Por isso, um dos princípios de Bakhtin é a exterioridade. Mas isso que dizer também interioridade. E é essa metafísica que não está todavia muito clara, ou melhor, não foi todavia suficientemente tematizada. Suspeitamos, como já dissemos, de que Bakhtin todavia move-se no modelo filosofia da consciência embora esteja apontando para a sua compreensão gramatical e, portanto, para afastar a oposição metafísi-

ca de interior e exterior.

É o momento, porém, de ir adiante em sua análise da poética dostoievskiana. Ora, um escritor lida com personagens. Já vimos como a polifonia é constituída pelas vozes do autor e das suas personagens, mas é preciso aprofundar o entendimento que Bakhtin tem desse tema. O segundo capítulo de PPD, como veremos a seguir, já é bem mais sugestivo à medida que aborda extensivamente o problema das relações entre o autor e as personagens. Enfim, avançaremos para uma melhor compreensão dessa "revolução copernicana" feita por Dostoiévski.

II

UMA REVOLUÇÃO COPERNICANA

Vimos que uma ambigüidade atingia a problemática do autor e suas personagens, pois ora parecia que estavam juntos à mesa, ora o autor como que marcava essa relação por uma "sensibilidade artística"; ou seja, não deixava de haver aí uma certa exterioridade. No segundo capitulo de PPD, porém, Bakhtin tentará esclarecer a sua tese da "relativa" liberdade e independência da personagem e da sua voz na dimensão polifônica. Para isso, seu primeiro esforço é o de mostrar como as personagens dostoievskianas não são meros retratos da realidade, elas não são como imagens ou representações decalcadas de traços sociais-típicos definidos e rígidos. Essas personagens não poderiam ser definidas a partir da pergunta: "quem é ele?", como se se pudesse, comparando sua imagem romanesca com alguém real, responder é tal ou qual um médico de mineiros, um caçador de borboletas, um amante traído, um avarento, um velho pescador azarado, etc. Nada disso; a personagem dostoievskiana não representa algo real à medida que ele próprio é um mundo constituído pela autoproblematização; ou seja, pode-se falar dos mundos de Aliócha, Ivan e Dimitri Karamázov. Estes mundos, porém, não são meros retratos de uma realidade, pois nenhuma realidade poderia sustentá-los. A sua riqueza contrapõe-se à pobreza da realidade. E assim cada um deles é independentemente constituído pela autocompreensão da personagem. Por isso, "o importante para Dostoiévski não é o que a sua personagem é no mun-

do, mas, acima de tudo, o que o mundo é para sua personagem e o que ele é para si mesmo" (PPD, p. 39). Aqui afasta-se o realismo literário, pois a personagem existe num mundo, mas não na realidade. O que define tal ou qual personagem não é a realidade, mas a sua própria dramaturgia. Nessa dinâmica está a sua "relativa liberdade". As personagens dostoievskianos são formadoras de mundo. Ou melhor, são criadoras dos seus próprios destinos. A consistência ou a força deles os coloca em pé de igualdade com o autor.

Esse "quase" ou essa "relativa liberdade" são indicativos da exterioridade ou da metafísica de Bakhtin. Não se pode eliminar totalmente o autor sem com isso eliminar também a possibilidade de uma poética. Por outro lado, o âmbito da personagem, que deve ser revelado e caracterizado, não é um ser determinado pela concepção do autor e tampouco por uma entidade da qual ele fosse apenas um reflexo; ao contrário, a personagem tem uma imagem rígida, mas essa rigidez é "*o resultado definitivo da sua consciência e autoconsciência*, em suma, *a última palavra da personagem sobre si mesma e seu mundo*" (PPD, p. 40).

O nivelamento entre o autor e as personagens é decisivo para a estratégia de Bakhtin de liberar o âmbito do diálogo da univocidade de uma concepção de mundo. O autor, aliás, passa a fazer parte e a fundir sua voz com as vozes das personagens. Uma personagem, porém, não é alguém que possa mudar de caracterização a todo o momento, tornando-se irreconhecível ou inapreensível. Mas poder-se-ia indagar se Fabríco del Dongo, Julien Sorel, Madame Bovary ou Eugenia Grandet também não teriam sido assim concebidos. Obviamente, há uma diferença marcante aqui, pois essas personagens foram criadas na concepção realista do romance. O seu "quem" é constituído a partir de exemplos reais, enquanto que as personagens dostoievskianas possuem um mundo próprio, ou melhor, uma autoconsciência que lhe dá autonomia em relação à realidade. O seu "quem" é o modo "como" pensam seu mundo. Se as suas imagens são firmes não é porque eles são cópias de idéias platônicas ou de representações da

realidade social, mas porque têm a firmeza de um mundo construído pela compreensão de si próprios.

A autoconsciência dessa personagem, porém, é angustiante. Ela indica uma crise no centro da sua vida, mas é precisamente essa crise de identidade que dá força ao seu mundo. Por isso, uma personagem nunca é uma imagem fixa e nem tem a forma da equação A = A, pois a sua personalidade constitui-se na autoconsciência forjada no jogo consigo mesma e na disputa entre outras consciências que também são imiscíveis e que não se deixam dominar. A personagem não é um "ele" indiferente e objetivado, mas um "tu és", ou melhor, um tu que afirma "eu sou".

As personagens dostoievskianas, então, possuem a força e a intenção de impor seu mundo, ainda que ele seja tão problemático e trágico como os mundos dos outros. E, para Bakhtin, isso só pode ser entendido a partir das relações de eqüidade entre o autor e suas personagens. Enfim, aí começa a ser explicitado quando se entende que o autor, para deixar os mundos das personagens desenvolverem-se livremente, tem de sentar à mesa com elas. Esse "sentar à mesa", porém, não é uma atitude passiva do autor, mas, ao contrário, exige dele a mais intensa atividade criativa, a consciência mais ampla possível capaz de criar e manter vivo um mundo romanesco polifônico.

A originalidade da poética de Dostoiévski foi a de reconstruir o mundo romanesco a partir da polifonia da vida fática. Para isso teve de lutar contra a tendência de explicar tudo. É contra a inclinação por manter as garantias dos excedentes racionais do autor. Essa foi a proeza que lhe permitiu, ao criar o romance polifônico, também liberar as tonalidades afetivas da vida. E, com isso, Bakhtin encontrou um acesso ao fundo flutuante de onde surge a razão monológica. O fundo polifônico dos discursos que tenderiam a ser encurtados pelo discurso monofônico.

Para Bakhtin a poética de Dostoiévski foi criada, não inventada. A autonomia dos heróis dostoievskianos não se deve à invenção de algo novo, mas à criação que se sustenta no plano

artístico do autor. Trata-se, portanto, da autonomia da obra de arte. É claro que essa autonomia pertence a todos os estilos artísticos, mas com as diferenças de que, como estamos salientando, dão ao herói dostoievskiano o inacabamento e a dialogicidade. Não se trata de inventar no sentido que, por exemplo, tem a invenção do telefone e do rádio, pois, afinal de contas, o material com que opera o mundo romanesco não pode ele próprio ser inventado. Ele já está disponível na faticidade da vida. O que a obra de arte faz é descobrir o que permanecia encoberto. A criação, porém, não é algo arbitrário e imponderável. A criação é a "idéia artística de Dostoiévski" e esta tem suas próprias leis, a sua lógica artística interna. É por isso que não só se pode falar da poética de Dostoiévski, mas, ainda, distingui-la de outras; ou melhor, de contrapô-la à lógica monofônica do romance tradicional. A concepção do romance tradicional e a de Dostoiévski são "idéias" diferentes. Se Dostoiévski mergulha fundo na personagem é porque sua tarefa está determinada pelas leis da sua própria criação. A soberania do autor é contestada pela submissão às leis que ele forjou e, no caso de Dostoiévski, o herói é apresentado no âmbito romanesco de uma forma peculiar e original, pois "revelar e representar o herói só é possível interrogando-o e provocando-o, mas sem fazer dele uma imagem predeterminante e conclusiva" (PPD, p. 55).

A fortaleza da imagem das personagens dostoievskianas está em que elas estão sempre atentas umas às outras e à procura de si mesmas. A palavra do herói ou personagem constrói a sua precária identidade no entrecruzamento das vozes dos outros e, a partir disso, toma consciência de si. A independência da personagem é uma habilidade do autor, isto é, um domínio técnico de fazer com que elas "desprendam-se do seu campo de visão monológico" e ganhem vida própria. Essa "idéia artística de Dostoiévski" é uma façanha da sua vontade. Ela impõe-se, mas também é capaz de por freios a si mesma e diluir seu caráter monologizante; faz com que sua concepção do mundo seja apenas uma entre muitas outras, isto é, o autor, toma cada personagem também como um "tu

és".

As personagens criadas pelo autor adquirem independência, mas isso não é pacífico porque tornam-se ameaças à própria consciência que ele tem de si, entram em disputa e o enfrentam. O romance é "polifônico" porque o autor estabelece relações dialógicas com suas personagens com a mesma seriedade com que as personagens dialogam entre si. A polifonia é arquitetada nos conflitos entre esses diálogos que tendem a eliminar toda hierarquia. Aqui o papel da personagem é tão relevante quanto o do autor. Todos são autores que tentam impor suas vozes no entrecruzamento dos diálogos. E, tal como o autor, as personagens ouvindo as vozes das outras perguntam-se sobre si mesmas. Mas suas imagens de si são precárias e inacabadas.

Entender-se isso é o pré-requisito para também entender-se as peculiaridades da narrativa dostoievskiana, da função do narrador e do seu tom vocal. A consecução desse plano artístico "requer a total dialogação de todos os elementos da construção. Daí o aparente nervosismo, a extrema mortificação e a intranqüilidade do clima dos romances de Dostoiévski, que a uma visão superficial encobre a sutilíssima intencionalidade artística, a ponderabilidade e a necessidade de cada tom, de cada ênfase, de cada reviravolta inesperada dos acontecimentos, de cada escândalo e de cada excentricidade" (PPD, p. 55).

Entre os romancistas e críticos que mais se aproximaram dessa concepção de autoria destaca-se Tchernishevski. Em um de seus manuscritos *A pérola da criação* reconhece que cada personagem revela-se e fundamenta-se livremente, cada qual defende sua idéia e, nesse sentido, a obra romanesca é um cenário de pretensões de verdade que digladiam-se e chocam-se mutuamente. O autor, para liberar essas vozes, tem que suspender o seu próprio juízo. Nas suas palavras, citadas por Bakhtin: "escrever um romance genuinamente objetivo, no qual não houvesse nenhum vestígio das minhas simpatias pessoais. Na literatura russa não existe nenhum romance semelhante" (PPD, p. 56).

O reconhecimento do potencial artístico dessa "liberdade de auto-revelação dos pontos de vista dos outros permitiu que Tchernishevski "quase chegasse ao âmago da idéia polifônica". Esse feito teria de esperar pela grandeza da criação poética de Dostoiévski. Poder-se-ia ainda indagar se Leon Tolstói, o mais ilustre e famoso escritor do seu tempo, não superaria o autor de *Crime e Castigo*. A resposta de Bakhtin, sobre isso, é mais uma vez um contundente "não".

Àqueles que todavia tivessem dúvidas sobre qual desses autores é o maior, Bakhtin responde que a criação artística de Dostoiévski não só é muito superior a de Tolstói como recorre à obra deste para fazer comparação negativa com aquele. A obra de Tolstói é um exemplo dos mais bem acabados monologismos artísticos. A grande personalidade artística e mística do escritor paira muito acima de suas personagens. A consciência do artista Tolstói funciona o tempo todo como um *Deus ex machina*. Assim como os Gorki e Tchekov iam visitá-lo mantendo-se à distância reverenciada que só se admite aos semi-deuses, também Tolstói, com a sua onipotência divina, paira acima da sua criação. Ora, isso que pareceria à maioria dos leitores e fãs como a maior expressão das virtudes literárias é para Bakhtin precisamente a melhor amostra da limitação da arte tolstoiana. Dostoiévski seria, portanto, uma artista incomensuravelmente superior. E isso pela simples razão que ele criou uma nova poética que, melhor do que qualquer outra, não só revolucionou o romance como ainda através da obra ficcional liberou a compreensão das múltiplas vozes da vida fática. A obra romanesca é um portal para que se possa então, na vida fática, apanhar o "homem no homem".

Na obra de Tolstói, porém, o mundo flutuante da vida fática é recriado desde a solidez da presença do autor que interfere e mantém as personagens prisioneiros da fortaleza da sua vontade e arbítrio. Essa é a característica do romance monológico, pois:

> *No plano monológico, a personagem é fechada e seus limites racionais são rigorosamente delineados: ela age, sofre, pensa e é consciente nos limites daquilo que ela é, ou seja, nos limites da*

> *sua imagem definida como realidade; ela não pode deixar de ser o que ela é, vale dizer, ultrapassar os limites do seu caráter, de sua tipicidade, do seu temperamento, sem com isto perturbar o plano monológico do autor para ela. Essa imagem se constrói no mundo do autor, objetivo em relação à consciência da personagem; a construção desse mundo, com seus pontos de vista e definições conclusivas, pressupõe uma sólida posição exterior, um estável campo de visão do autor. A consciência da personagem está inserida num quadro sólido – que lhe é interiormente inacessível – da consciência do autor que a determina e representa e é apresentada no fundo sólido do mundo exterior. (PPD, p. 43)*

Uma amostra da monologia que determina a arte tolstoiana pode, segundo Bakhtin, ser encontrada no conto *As três mortes*. Essa obra é constituída de três planos. Em cada plano é descrito um tipo de morte: a morte de uma mulher rica, de um cocheiro e de uma árvore. O que faz Tolstói? Ele descreve cada morte de tal modo que resulta num plano fechado. O cocheiro conduz uma senhora doente. Nesse translado ele depara-se com outro cocheiro moribundo, toma-lhe as botas e quando descobre que ele morreu, corta (mata) uma árvore num bosque para fazer uma cruz para a sua cova.

As três mortes ocorrem na mesma história, mas não têm nenhuma relação interna entre si. As três consciências moribundas não espelham seus dramas umas nas outras. Não estabelecem relações efetivamente dialógicas entre si, são fechadas e surdas. Cada personagem está enclausurada em seu mundinho. Suas verdades estão determinadas unicamente pela consciência do autor. Essa soberania do autor impede que os mundos das personagens sejam confrontados e a dramaturgia das suas mortes possa ser expressa na mais plena significância. A história pode ser bem contada e conduzida pela maestria de Tolstói, mas precisamente por isso as suas personagens acabam sendo descaracterizadas pelo autor e têm as suas respectivas autocompreensões diluídas e seus mundos empobrecidos.

A significância dramatúrgica dessas mortes resulta encolhida na proporção em que, em detrimento delas, excede o

campo de visão do autor. A arte de Tolstói sofre pelo excesso de autoria que, por isso mesmo, tem como resultado o empobrecimento do mundo das suas personagens. No romance monológico o autor tem a última palavra e isso acaba emudecendo e anulando a voz das personagens. O excesso do autor é proporcional ao decréscimo da personagem. A soberania do autor não encontra nenhuma resistência por parte da personagem e a construção do romance monofônico é feita à revelia dela. Tolstói não se põe em acordo ou desacordo com suas personagens, pois "não fala com elas, mas sobre elas". A dramaturgia típica dos romances dostoievskianos não existe aqui, pois a exterioridade das personagens tolstoianas é tão objetiva quanto a exterioridade do autor em relação a elas. A verdade da personagem é, ao fim e ao cabo, a verdade do autor.

Bakhtin reconhece que esses problemas se tornam mais complexos nos grandes romances e novelas de Tolstói, mas, mesmo assim, no fundo, a sua concepção artística monofônica permanece, pois, embora suas personagens, por vezes, cresçam a ponto de quase fundir as suas vozes com a voz do autor, "nenhuma delas se situa no mesmo plano com a palavra do autor e com a sua verdade, pois ele não contrai relações dialógicas com nenhuma delas". Por isso, os diálogos tolstoianos não alcançam a dimensão do "grande diálogo" dostoievskiano, eles situam-se "na zona do excedente do autor, zona radicalmente inacessível às consciências das personagens" (PPD, p. 61).

Segundo Bakhtin, a revolução copernicana de Dostoiévski já começara no período gogoliano. Com as personagens Diévuchkin, Goliádkin e Prokhártchin ele não representa o funcionário público pobre ao estilo da descrição que Gógol em *O Capote* faz de Akáky Akákievitch, mas trata de mostrar a sua autoconsciência. Seu campo de visão cede lugar para o campo de visão da personagem. A passagem da arte gogoliana para a dostoievskiana ocorre quando deixa-se de descrever objetivamente a personagem para tratar de como ela toma consciência de si mesma. Essa tomada de consciência pode já ser encon-

trada na passagem em que Dostoiévski "obriga" Mákar Diévuchkin a ler o famoso conto de Gógol e a considerá-lo como um relato que também lhe diz respeito, como um pasquim ou um relato de si mesmo. Essa "obrigação", porém, não impõe a cosmovisão do autor, mas, ao contrário, obriga o autor a reconhecer o campo de visão da personagem como tão autêntico quanto o dele. O mais importante não é descrever a realidade da personagem, mas o processo da sua autocompreensão. Se o realismo é o modo de apanhar o que existe, então o realismo de Dostoiévski é ainda mais abrangente porque visa a penetrar no mundo da personagem e deixar-lhe a última palavra. Essa complexidade torna-se ainda maior quando se entende que as personagens erigem-se dialogando umas com as outras, pois "à consciência todo-absorvente da personagem o autor pode contrapor apenas um mundo objetivo – o mundo de outras consciências legitimamente iguais a ela" (PPD, p. 42).

É precisamente esse realismo que afasta o escritor russo da psicologia biologista do seu tempo. Uma psicologia de cunho existencial, como a de Sartre, ou uma *Dasein-análise* provavelmente estaria mais próxima do realismo dostoievskiano que, aliás, esteve sempre comprometido com a existência humana. Ele visava "descobrir o homem no homem" e, para isso, teria de mergulhar nas profundezas da sua alma. Não poderia ser uma mera psicologia baseada na fisiologia ou na observação comportamental cujo sucesso, ao fim e ao cabo, culmina na reificação da alma humana.

O realismo pleno dostoievskiano foi uma reação às tentativas de reduzir o homem ao naturalismo e ao utilitarismo nascentes do século XIX. Portanto, esse realismo é uma dupla reação; no plano filosófico contrapõem-se ao reducionismo das ciências objetivadoras; no plano artístico contrapôs-se ao monologismo romanesco. Poder-se-ia dizer que todo o discurso objetivador é monológico. Esse debate, porém, é levado a cabo na poética do romance.

A autocompreensão das consciências imiscíveis das personagens extravasa tanto a psicologia como o romance monofônico. A psicologia forense não poderia dar conta do questi-

onamento que, em *Crime e Castigo*, o juiz de instrução Porfiry Pietróvitch faz a Raskolnikov. Não se trata apenas de um interrogatório policial, mas de desvendar a complexidade de uma consciência que, aliás, não está pronta e acabada, mas em constante autocompreensão. São como duas consciências que, pelo diálogo, lutam por autocompreensão. O mundo de Raskolnikov revelado no interrogatório ultrapassa a mente de um assassino comum, pois trata-se de um criminoso que ao revelar-se dialogicamente fornece indícios da grandeza e miséria da condição humana. Mas um tal mergulho na alma humana todavia não permite encontrar uma imagem reveladora final. O que se mostra dela é uma imagem multifacetada e inacabada.

A autoconsciência das personagens dialogantes é como um olhar-se num espelho quebrado. O mesmo vale para o julgamento de Dimitri Karamázov. E aqui Bakhtin, pelo jeito, reconhece que nem todas as personagens têm uma vida complexa e autoquestionante, pois os juízes, inspetores de polícia e promotores "não conseguem penetrar sequer no núcleo inacabado e irresoluto da personalidade de Dimitri que, em essência, passa toda a sua vida no limiar de grandes decisões e crises internas" (PPD, p. 52). Isto é, tal como no romance monofônico, a psicologia e os membros do sistema judiciário não conseguem acessar às profundezas da alma humana. Se pudessem, poderiam julgá-lo e condená-lo? Mesmo que o fizessem, quem entre eles atiraria a primeira pedra? Por isso, para Bakhtin, o autêntico Dimitri é inacessível às objetivações tanto da psicologia quanto do sistema legal. Só restará a ele ser juiz de si mesmo. Mas onde ele poderia ser consciente de si mesmo senão na poética romanesca polifônica? Desse modo, a poética de Dostoiévski constituiu-se indo além das coisificações monofônicas do homem.

Em 1922, Lukács publicou *História e consciência de classe* onde retomava o jovem Marx e o apresentava segundo as categorias hegelianas da reificação e coisificação. A alienação da classe operária resultava na reificação da sua consciência. Bakhtin também entende a obra de Dostoiévski como uma luta con-

tra a coisificação do homem e a diluição dos seus valores sob o capitalismo. Ao contrário de alguns críticos marxistas que, como vimos, entendiam a obra do escritor russo como uma manifestação doentia do capitalismo, para Bakhtin, embora Dostoiévski não entendesse as raízes econômicas desse fenômeno, o criticou a seu modo e através da sua nova poética abriu também um caminho para a descoisificação do homem. Diferentemente de Lukács, Bakhtin entende que a obra dostoievskiana não se restringia à libertação de uma só classe social, mas da humanidade plena. Uma classe social, além de genérica e monofônica, esconde as virtudes e os vícios dos homens. E mais ainda, agora ninguém tem a última palavra; nem o autor, nem a personagem e nem tampouco uma classe social.

A filosofia da história neo-hegeliana de Lukács ainda seria monológica e o resultado disso a própria história do socialismo real o mostrou: o totalitarismo. A realização moderna da cidade de Platão onde a conexão entre o saber, o poder e o ser resultou no extermínio da pluralidade das vozes da vida fática, como aliás, Dostoiévski mesmo profetizou em *Os Demônios*. A descoisificação proposta na poética de Dostoiévski visa preservar a liberdade e a pluralidade das vozes e seus diálogos inacabados. E assim, era uma denúncia do autoritarismo do partido único, isto é, de que alguém tivesse a pretensão da autoria última, de que alguém pudesse alimentar a ilusão de falar por todos e de ter a última palavra sobre tudo. Essa pretensão era o sonho da razão monológica e, como sabemos, resultou num pesadelo.

Mesmo em plena época do stalinismo, outro foi o caminho de Bakhtin ao interpretar a poética de Dostoiévski. À falta de uma teoria da democracia, ele pôs-se à busca das profundezas do homem e lá descobriu que ninguém tem a última palavra sobre ele. A sua função de crítico literário era pôr à mostra essa nova visão artística que só permite lançar uma olhada nas profundezas desde que todos tenham voz e sejam ouvidos, pois, ao contrário de Pirandelo, tanto o autor como as personagens estão à procura de si. Continuam o dito socrático de que uma vida não examinada não é digna de ser vivida.

Mas, ao contrário do racionalismo purificador platônico, aqui, mesmo o mais terrível criminoso, pode examinar e reexaminar a sua vida. O autor deixa a última palavra ao herói e por isso mesmo essa autoconsciência da personagem é aberta e inacabada. Afinal, o que é a "última palavra"? A autoconsciência é discurso sobre si. Discurso que, aliás, envolve as outras personagens e, por isso, trata-se da palavra que insiste em ser ouvida. Esse é um dos momentos, em Bakhtin, em que a consciência mais claramente passa a ser entendida como palavra. A representação da personagem não é determinada por um caráter, um tipo ou um temperamento. A personagem é uma criação do artista à medida que este lhe dá a palavra. E não se trata de uma mera descrição, pois o autor "constrói precisamente a palavra do herói sobre si mesmo e sobre seu mundo" (PPD, p. 45). A personagem tornou-se assim um estar à escuta de si mesma; ou ainda nas palavras de Bakhtin, "para Dostoiévski, só na forma da declaração confessional de si mesmo é dada a última palavra sobre o homem, realmente adequada a ele" (PPD, p. 47).

Para o crítico russo, essa palavra tende a sumir na narração ou, pior ainda, tende a reduzir a narração a uma simples motivação para introduzir a confissão. Ou seja, o crítico pretende colher em meio à narração as autênticas vozes das personagens. O perigo é, portanto, "destruir a autonomia da palavra". A palavra, porém, é discurso. Para liberar o discurso não apenas do que o motivaria, Bakhtin vê-se às voltas por um lado com a narração, e por outro com sua própria terminologia baseada no modelo da consciência, pois agora a autoconsciência começa a ser entendida como declaração que a personagem dirige a si mesma. Pode-se todavia indagar se se trata da consciência ou do discurso, ou melhor, se o discurso é pensado nos termos da consciência ou a consciência nos termos do discurso. Até aqui tudo dava a entender a prioridade do modelo da consciência, mas algo distinto começa a aparecer, pois se se trata do romance polifônico é porque o critério é o discurso e não a consciência. O critério é a voz.

O problema está em como se dá a conexão entre a

consciência e a linguagem. Como a consciência secreta a palavra de que é consciente? Bakhtin suspeita dessa grande dificuldade e, então, nos deparamos com um dos seus diamantes ainda não polidos quando peremptoriamente afirma: *A personagem dostoievskiana não é uma imagem objetiva mas um discurso pleno, uma voz pura: não o vemos nem o ouvimos. Afora a sua palavra, tudo o que vemos e sabemos é secundário e absorvido pela palavra como matéria sua ou permanece fora dela como fator estimulante e excitante* (PPD, p. 45). Bakhtin voltará a esse tema, mas já se pode antecipar a relevância que a palavra adquire aqui, pois uma personagem só poderá revelar-se através dela. A construção do romance visa a personagem à medida que a sua palavra é "agente de funções excitantes e orientadoras", ainda porque "a palavra do autor sobre o herói é organizada no romance dostoievskiano como palavra sobre alguém presente, que o escuta (ao autor) e lhe pode responder" (PPD, p. 54). O diálogo é instaurado entre o autor as personagens e estas entre si.

Mas pode-se continuar indagando sobre o que quer dizer aqui "pureza" e "presente"? Por "presença da personagem" entende-se a palavra dialogante onde se mostra a sua personalidade inacabada e por "voz pura" entende-se que essa voz se destaca de todo o resto do material narrativo. A autoconsciência é a liberdade do herói, mas liberdade seria o mesmo que a autonomia da sua palavra. É essa a "pureza da voz". A voz da existência, a voz que revela o mundo da personagem, a complexidade da sua vida interior.

Conquistar essa autonomia não foi, para Dostoiévski, uma tarefa fácil. A famosa "profundidade" e "crueldade" de Dostoiévski deve-se a seu esforço por retirar ou deixar livre de compromissos ontológicos essa palavra que revela o âmago da personagem. É o diálogo entre as múltiplas consciências que, ao fim e ao cabo, permite-lhe perscrutar "as profundidades inconclusíveis do homem".

Para fazer com que as personagens revelem o que pensam sobre si e o que os outros pensam delas, Dostoiévski submete-as a todo tipo de torturas morais para, com isso,

"obter delas a palavra da sua autoconsciência, que chega a seus limites, permitindo dissolver todo o concreto e material, todo o estável e imutável, todo o externo e o neutro na representação do indivíduo no campo da sua autoconsciência e da auto-enunciação" (PPD, p. 45) Ou ainda: "a autoconsciência enquanto dominante da construção da imagem do herói requer a criação de um clima artístico que permita à sua palavra revelar-se e auto-elucidar-se" (PPD, p. 54). Essa revelação, como vimos, é dialogante, ela envolve um tenso processo de interação com outras consciências. Mas, como se vê, Bakhtin está às voltas com a terminologia da filosofia da consciência e a da filosofia da linguagem. Poder-se-ia dizer que há uma clara tendência em entender a consciência da personagem e do autor nos termos de palavra e de discurso. Assim, quem teria prioridade entre a linguagem e a consciência? Ou, mais uma vez, como se daria a conexão entre elas? Ora, Bakhtin assegura a prioridade do discurso sobre a terminologia da consciência:

> *Na idéia de Dostoiévski, o herói é o agente do discurso autêntico e não um objeto mudo do discurso do autor. A idéia do autor sobre o herói é a idéia sobre o discurso. Por isto até o discurso do autor sobre o herói é o discurso sobre o discurso. Está orientada para o herói como a palavra, daí, dialogicamente orientado para ele. Através de toda a construção do seu romance, o autor não fala do herói mas com o herói. (PPD, p. 54).*

Em passagens como esta encontram-se indícios da noção de autonomia da gramática. O cenário de fundo é "o homem no homem", mas onde ele se encontra? A obra de arte não pode ser confundida com a faticidade da vida; no entanto, se é a partir desta que se pode criar a arte, é porque também a poética dostoievskiana revela pela polifonia dos discursos fictícios a polifonia da vida fática. E isso só pode ser entendido porque a autonomia do discurso romanesco expressa também a autonomia da gramática, ou seja, quando se passa do modelo da consciência para o modelo da linguagem. Agora

entende-se porque as personagens não são meras cópias da realidade. Elas têm suas imagens recriadas a partir da execução da vida fática já expressa na complexidade da linguagem cotidiana. O passo adiante de Bakhtin está em reconhecer que toda imagem objetiva é destruída pelo discurso da personagem que opera independentemente deste ou daquele observador ou ouvinte. O critério da audição e visão está, portanto, na execução do discurso. A "pureza da voz" não quer dizer exatidão e clareza cartesiana ou platônica, mas autonomia em relação às tentativas de cristalização monofônica. É a autonomia das vozes que destrói o discurso racional e excedente do autor e que também expressa a dramaticidade da vida fática, que o Wittgenstein tardio vislumbrou, mas não desenvolveu, que jovem Heidegger tematizou, mas manteve-se todavia preso ao ser-aí monocentricamente concebido.

A consciência do autor é, portanto, o seu discurso. Se esse discurso sobressai, então temos o romance monológico. Desse modo, para conquistar uma posição polifônica é preciso dar um jeito no autor. E ao fazer isso, Bakhtin deixa de ser apenas um literato para se transformar num filósofo que se aproxima de uma compreensão da vida como gramática da faticidade, pois a poética de Dostoiévski é, ao fim e ao cabo, "a recriação artística da natureza polifônica da própria vida" (PPD, p. 58).

Mas o que impediu que a tradição filosófica e artística anterior fizessem isso? A resposta é a ânsia por conclusão. Enfim, algo semelhante ao que Wittgenstein chamava de "ânsia por generalidade" ou Heidegger por "ânsia por estabilidade". Heidegger, Bakhtin e Wittgenstein, cada qual ao seu modo, visavam destruir a tentativa de estabelecer um ponto de vista externo. E, para Bakhtin, a maior ameaça de exterioridade vinha precisamente do autor. Isto é, daquele que teria o poder de pôr um fim ao diálogo.

O fim do diálogo surge dessa "ânsia por conclusão". E esse anseio delineou-se claramente em Platão quando no livro VII de *A República* concebeu a "idéia de Bem" como o fechamento da dialética e, portanto, como a dissolução do diá-

logo. No entanto, a noção grega e platônica de "idéia" faz parte da metafísica Ocidental e chega até os nossos dias. Na falta de outra terminologia, Bakhtin teve de recorrer a ela, ainda que modificando-a. Ele fez isso refreando a tendência da idéia à abstração através do solo mais áspero, popular e carnavalesco da "imagem". Assim, enquanto a idéia, desde Platão, passou a servir para propósitos metafísicos, a noção de imagem resguardou ou manteve vivo os seus aspectos carnavalescos de origem.

Desde a sua concepção platônica até Bakhtin encontra-se a tensão entre idéia e imagem. A idéia tendendo para o mais puramente filosófico e a imagem para o mais antifilosófico. A metafísica é a busca pela máxima exterioridade entre a idéia e a imagem. É o afastamento entre o mundo das idéias e a praça pública socrática onde elas se originaram. O âmbito da imagem está mais associado ao imaginário carnavalesco. Ora, o que pode haver de mais antiplatônico do que o carnaval? O mundo da caverna de Platão sequer é colorido, pois as imagens ou cópias das coisas são como sombras projetadas nas paredes. A vivacidade das imagens situar-se-ia em algo pior do que a prisão da caverna, remeteria ao Hades ou ao inferno. O lugar das almas penadas e condenadas pelo riso, o grotesco, o maldito.

Essa tensão, a nosso ver, encontra-se todavia em Bakhtin. Mas antes de adentrarmos nesse assunto, vejamos o que o crítico russo entende por "idéia".

III

A CONCEPÇÃO BAKHTINIANA DE "IDÉIA"

A noção grega de "idéia" forma uma semelhança de família com as noções de "imagem", "representação" e "figura", mas também passou a ser o conceito central da metafísica platônica significando "essência" e "forma". Isto é, embora a "idéia" tenha surgido do âmbito visual acabou por significar aquilo que está mais oculto e que só pode ser visto pelos olhos da alma ou do pensamento. A idéia é o que está mais distante e externo. A exterioridade da idéia só pode ser alcançada pela dialética. Portanto, apenas o discurso monológico e conclusivo pode dar conta dela. A "idéia" é a maior expressão da "ânsia de conclusão" do diálogo. Mas Bakhtin também teve de recorrer à noção de "idéia em Dostoiévski" para precisamente fazer o caminho contrário de Platão, isto é, de resgatar a inconclusividade do diálogo. Para isso, ele joga também com a noção de imagem do herói ou personagem. A idéia não é um ente abstrato, mas é a palavra da personagem. Assim, semelhante ao evangelho joanino em que o logos tornou-se carne, em Dostoiévski, a idéia tornou-se imagem. Por que Bakhtin lida com esses dois conceitos?

A noção de idéia quer dizer que há coerência no mundo autocompreensivo das personagens; a noção de imagem quer dizer que as personagens não são entidades abstratas e distantes. Mas ao invés de manter a imagem no campo visual, Bakh-

tin a entende como voz, isto é, a imagem do herói é entendida a partir do discurso confessional sobre si mesmo.

Não se trata de uma idéia no sentido platônico ou cartesiano, pois, segundo Bakhtin, o que impede o fim do diálogo é precisamente a "fusão da palavra do herói sobre si mesmo com sua palavra ideológica sobre o mundo, reforça-lhe a capacidade interna de resistência a qualquer acabamento externo. A idéia ajuda a autoconsciência a afirmar a sua soberania no universo artístico de Dostoiévski e triunfar sobre qualquer imagem neutra rígida e estável" (PPD, p. 66). Desse modo, ele procura afastar-se de uma noção excessivamente abstrata de "idéia" e também da de "imagem rígida e neutra". Essa aproximação da idéia com a imagem visa a torná-la mais um aspecto artístico do que uma abstração. Ou seja, no romance monológico a idéia expressa, falada pela personagem congela-se em imagens rígidas que, aliás, podem rapidamente ser reconhecidas como representações da realidade. Nesse caso, ela pertence ao autor e sua personagem é apenas um agente de transmissão da idéia-fim. No cenário sistêmico-monológico, a idéia, enquanto imagem sólida e acabada da realidade, torna-se abstrata e impessoal.

O romance polifônico é totalmente diferente. Nele, "a idéia conserva seu valor, sua plenitude semântica somente na base da autoconsciência, enquanto representação artística do herói" (PPD, p. 66). A autoconsciência da personagem enquanto discurso confessional sobre si mesmo é a "idéia", isto é, a sua visão de mundo. A sua "idéia" ou "visão de mundo" enquanto autoquestionadora de si da personagem é representada artisticamente através de imagens que expressam o dinamismo e a dramaturgia do seu mundo. Não sendo tal "idéia" algo impessoal e abstrato, o que cada personagem faz mesmo é defender não o seu mundo como uma idéia, mas a sua idéia como mundo autoproblematizado. Por isso, em Bakhtin, há um esforço distinto não só de Platão, mas também de Heidegger, de aproximar a dinâmica e a vibração da imagem da idéia. No romance polifônico, é a imagem que, enquanto representação artística, dá vitalidade à idéia.

Como já alertamos, o modelo cartesiano das imagens

ou concepções do mundo objetivadas no cenário da consciência ou do sujeito é o mesmo em que foi concebida a moderna noção de idéia em literatura. Nesse modelo, nos termos de Bakhtin, a idéia literária foi concebida monologicamente. Assim como a unidade do mundo é assegurada pela unidade da consciência também o sujeito ou a consciência do autor impõe ao romance seu mundo sistêmico-monológico.

A idéia em literatura é dominada basicamente pelo ponto de vista monológico do autor. O sujeito e o autor, na era cartesiana, dominam soberanamente na natureza, na sociedade e na arte romanesca. No fundo, é esta uma figura moderna da ânsia platônica por conclusão. É preciso assegurar a unidade do ser, na era da ciência e da técnica, a partir das idéias claras e distintas. As imagens do mundo que não seguem esses princípios são erros que devem ser corrigidos, dúvidas que anseiam por serem eliminadas pelo saber rigoroso e por fundamentos metafísicos que, auxiliados e orientados pela matemática, consolidariam a totalidade do saber.

Esse princípio monológico estende-se como um "acento ideológico único de uma obra; o surgimento de um segundo assento é fatalmente interpretado como uma contradição prejudicial dentro da visão de mundo do autor" (PPD, p. 69). É claro que houve guerras e revoltas políticas, mas estas são entendidas desde o príncipe como unidade política; também novos tipos de artes plásticas igualmente são pensadas a partir da visão moderna e unívoca da perspectiva. No fundo, tudo se expressa no modo cartesiano de garantir a unidade ao mundo não mais a partir de Deus, mas da unidade da consciência. Deus, aliás, é um recurso do sujeito, ou melhor, um argumento ontológico que serve para assegurar a unidade do conhecimento.

Ora, tudo isso é expressão do monologismo. O sujeito unívoco como autor do mundo; qualquer outro sujeito que desafie essa ordem do mundo só pode estar errado e deve ser eliminado. Nessa época, a "idéia literária" não tem plasticidade e vivacidade, pois apaga-se na generalidade, na autosuficiência e no caráter conclusivo do sujeito cognitivo. Nas

palavras de Bakhtin, "a idéia afirmada e plenivalente do autor pode ter função tríplice na obra de monológico; em primeiro lugar, constitui o princípio da própria visão e representação do mundo, o princípio de escolha e unificação do material, o principio de monotonia ideológica de todos os elementos de uma obra. Em segundo lugar, a idéia pode ser apresentada como conclusão mais ou menos precisa ou consciente tirada do objeto representado. Em terceiro, a idéia do autor pode ter expressão direta na posição ideológica da personagem principal" (PPD, p. 69). Esse princípio monológico que rege a "idéia literária" imperou por séculos; as tentativas efêmeras e ocasionas de contestá-lo existiram como embriões da polifonia, mas foram encobertos e silenciados. Somente, então, com a criação do romance polifônico, o autor deixou de imperar sobre a obra. Foi quando apareceu Dostoiévski como artista da idéia.

A façanha da poética de Dostoiévski não foi expressar a sua idéia, mas dar vez às outras vozes, isto é, de representar as idéias dos outros. Ao contrário do idealismo filosófico moderno, que, como vimos, reduzia a unidade do ser à unidade da consciência, Dostoiévski conseguiu sair da tradição monológica e dar vez e voz às outras consciências tratando-as como eqüipolentes. Conseguiu, portanto, manter sob controle a sua própria concepção do mundo possibilitando, com isso, a livre manifestação dos múltiplos e variados modos de ver o mundo. Para isso, a noção de idéia, como estamos mostrando, foi, num primeiro momento, como que refreada pela imagem, isto é, a tendência à abstração foi contida pela transformação da idéia em representação artística. É como se, 2500 anos depois de Platão, Bakhtin tivesse, através da leitura de Dostoiévski, voltado a sondar o solo fático onde os conceitos de idéia, imagem, figura, esquema, etc., formam originariamente semelhanças de família, isto é, antes de afastarem-se enormemente uns dos outros pelo poder de sedução das ilusões da ontoteologia.

Na modernidade, a unidade do ser passou também a ser assegurado pela "idéia". Seu sucesso foi precisamente separar-se das imagens ou simplesmente em convertê-las em repre-

sentações objetivas do mundo. Ora, contra isso que Bakhtin formula uma outra concepção de "idéia", aproximando-a da expressão artística. Já chamamos a atenção que, na *Crítica do Juízo*, Kant já formulara a noção de uma imaginação criadora e de que mesmo o sujeito do conhecimento precisa ser concebido desde o fundo flutuante dos juízos reflexivos estéticos. O problema é que todavia esses juízos são concebidos ainda numa concepção monológica do sujeito.

Entre os críticos do idealismo moderno desponta Nietzsche, que Bakhtin não avaliou com suficiente presteza. Esse tema aparece nos primeiros e últimos escritos do filósofo do niilismo. Diz ele em sua *A filosofia na idade trágica dos gregos*:

> *Vou narrar uma versão simplificada da história desses filósofos: de cada sistema quero apenas extrair um fragmento de personalidade que contém e que pertence ao elemento irrefutável e indiscutível que a história deve guardar: é um começo para reencontrar e recriar essas naturezas através de comparações. É também a tentativa de deixar soar de novo a polifonia da alma grega. A tarefa consiste em trazer à luz o que devemos amar e venerar sempre e que não nos pode ser roubado por nenhum conhecimento posterior: o grande homem*[5].

Ou bem depois quando concebe o perspectivismo como crítica ao sujeito monológico moderno:

> *Não será talvez necessário admitir que não há senão um sujeito único: quem sabe se não seria permitido também admitir uma multiplicidade de sujeitos cuja cooperação e a luta fariam o fundo do nosso pensamento e de toda nossa vida consciente?*[6]

Essa posição é praticamente igual à de Bakhtin que, ao mostrar o caráter polifônico da consciência de Raskolnikov, forjado na escuta das vozes das outras personagens, afirma:

> *Como resultado, a idéia de Raskólhnikov se nos apresenta na*

[5] Nietzsche, F. *A filosofia na idade trágica dos gregos*, Lisboa: Edições 70, p. 12.
[6] Nietzsche, F. *Will to Power*, New York: Vintage, 1968.

> *zona interindividual de uma tensa luta entre várias consciências individuais, sendo que o aspecto teórico da idéia combina-se inseparavelmente com as últimas posições dos participantes do diálogo em relação à vida. (PPD, p74).*

Apesar das grandes diferenças, há algo que aproxima os dois filósofos: a sua posição em relação à arte como crítica do sujeito monológico. Para Bakhtin, esse debate com o idealismo é feito a partir da poética de Dostoiévski. Num caminho semelhante, embora não igual ao de Nietzsche, ele entende que os compromissos da estética com a filosofia do sujeito ou idealista contaminaram de tal modo o âmbito filosófico que, não por acaso, a solução da problemática monológica teve de vir do mundo artístico, isto é, teve de esperar pela intervenção de Dostoiévski, à medida que este concebeu a "idéia" de modo artístico. "Na criação dostoievskiana, a idéia se torna *objeto de representação artística* e o próprio autor tornou-se um *grande artista da idéia* (PPD, p. 71).

Ao tornar-se objeto de representação artística refreia-se o caráter teórico da idéia e, então, ela aproxima-se da imagem ou da voz da personagem. O mundo da idéia se converte em idéia do mundo. Ela representa um ponto de vista de uma personagem e, nesse sentido, constitui uma unidade indivisível e consistente.

Bakhtin indica que, embora distinta do monologismo, também há ordem na poética de Dostoiévski. Só que a idéia não é um ente abstrato, mas um aglomerado ordeiro de vozes e orientações humanas, pois "em Dostoiévski, duas idéias já são duas pessoas, pois idéias de ninguém não existem e cada idéia representa o homem em seu todo" (PPD, p. 78).

A "idéia", porém, não é mera cópia da realidade, mas é um mundo ou uma imagem perturbada das personalidades inconclusas que lutam por saberem quem são. Nesse sentido, as personagens dostoievskianas caracterizam-se pela finitude e errância e, portanto, o que elas pensam de si nunca as satisfaz plenamente. A idéia é uma imagem precária que a personagem faz de si mesmo. Ou ainda, por mais grandiosa e surpreendente que possa ser sempre estará submetida a um "ainda-

não", isto é, sempre estará "por resolver"; e como se trata de uma obra de arte romanesca, esse estado de irresolução é expresso pela imagem. Nas palavras de Bakhtin, "e é nessa solução da idéia que reside toda a vida autêntica e a própria falta de acabamento dessas personagens. Separadas da idéia na qual elas vivem, sua imagem seria totalmente destruída. Por outras palavras, a imagem do herói é indissolúvel da imagem da idéia. Vemos o herói na idéia e através da idéia, enquanto vemos a idéia nele e através dele" (PPD, p. 73). Heidegger, porém, ao conceber a noção de imagem ou representação de modo puramente objetivo jogou fora a criança e água do banho, perdendo de vista a tensão fática entre idéia e imagem. Ora, a nosso ver, a poética da prosa bakhtiniana pode ser lida como a imagem pondo freio à ânsia por generalidade da idéia.

É esse entendimento da "idéia" como expressão de visão de mundo que permite a Bakhtin ir para além da obra romanesca, ou melhor, considerar o romance polifônico como um portal privilegiado que dá acesso à condição ou à experiência fática dos seres-humanos enquanto tais. Para ele, Dostoiévski, através da sua nova poética, "descobriu e mostrou o verdadeiro campo de vida da idéia". É, nesse território, onde lutam entre si as várias personagens, que nasce e vive a idéia. Ele torna-se, então, a autocompreensão que o homem tem de si mesmo ou o que há de inexaurível do "homem no homem". Isto quer dizer que a vitalidade da idéia não reside na consciência privada, mas na disputa entre as várias consciências. Com isso, rompe-se com o solipsismo que aprisionou a na abstração da consciência cognitiva, afastando-se o monologismo da moderna era das representações do mundo. A idéia passa a ser entendida como o que surge do acontecimento vivo do confronto e da luta interindividual.

Como vimos, a imagem coincide com a autocompreensão que Raskólhnikov, em meio às outras personagens faz de si, quando então "surge diante de nós a *imagem da idéia*" (PPD, p. 74). Sem a imagem não haveria idéia, mas então a imagem é um modo de apresentar-se ou defender-se uma idéia.

É importante insistir que é apenas enquanto "poética

polifônica" que a idéia se torna uma imagem viva. Ora, Dostoiévski não inventava idéias como quem inventa ou desenvolve concepções filosóficas ou científicas, ele criava, ou melhor, auscultava a vida fática e a recriava artisticamente. Ou seja, ele não dava uma nova força à vida das idéias, mas, ao contrário, só podia recriá-las partindo da sua vitalidade originária. Isso porque a idéia tem salvo conduto dado pela "representação artística". Ele, portanto, recriou os diálogos que já estavam em execução nas mais variadas tonalidades e situações. Soube colocar-se na situação de escuta e, então, captou "as idéias que já têm vida ou que ganham vida como idéia-força" (PPD, p. 75). Partindo da execução da linguagem ordinária ele fez com que tanto o futuro como o passado fossem entendidos a partir da dramaturgia da atualidade. Ora, enquanto recriação da vida o romance polifônico possibilita a sua melhor compreensão. E é isso que permite a Bakhtin, através da poética de Dostoiévski, fazer considerações ontológicas, isto é, discorrer sobre "o que há", pois o que está em jogo na polifonia é a compreensão da complexa arquitetônica da vida e que constitui também a compreensão do que possa ser o "homem no homem". E só se pode agora acessar a esse maior entendimento do homem porque a dostoievskiana "ideologia geradora de formas" não se reduz ou torna-se a última palavra vinculada ao autor.

Mas poder-se-ia indagar que imagem seria a idéia do "homem no homem"? A resposta, obviamente, não seria monológica, mas Bakhtin não pode evitar aqui a noção proveniente da dogmática cristã que entende o homem como um ser transcendente. A famosa expressão "o ser é um *transcendens"* pode ser agora entendida como "a polifonia é um *transcendens"*. E, Bakhtin, seguindo os passos de Dostoiévski (e Askóldov), concebe dois tipos de transcendência, a do homem novo e a de Jesus Cristo. A primeira de aspecto marxista ou nietzscheano, a outra frontalmente oposta. Segundo Bakhtin, para Dostoiévski, dessa transcendência não monológica resulta ou uma outra imagem do homem ideal ou a do Cristo. Como o homem novo ou o super-homem ainda não nasce-

ram, fiquemos com a idéia do Cristo, aliás com a "imagem da idéia". Essa "imagem-idéia", não é uma concepção de Dostoiévski, mas um tipo de "posicionamento supremo" e que diria respeito a um outro homem verdadeiro. Ou seja, essa transcendência estaria em que "na imagem do homem ideal ou na imagem do Cristo afigura-se a Dostoiévski a solução das buscas ideológicas. Essa imagem ou essa imagem suprema deve coroar o mundo das vozes, organizá-lo e subordiná-lo. É precisamente a imagem do homem e sua voz estranha ao autor que constitui o último critério ideológico" (PPD, p. 82). Essa idéia-imagem é última não no sentido que seria conclusiva, mas no sentido de que é uma imagem em aberto e que ninguém sabe precisamente o que é. A imagem do Cristo dá a força e consistência à idéia porque não se tem uma imagem precisa do Crucificado. Ela é a idéia mais importante, mas mesmo assim é objeto de disputa. Ou seja, a idéia do Cristo é ainda precária, mas, sem ela, a polifonia andaria às cegas. É isso que basicamente quer dizer Dostoiévski quando perguntado se tivesse que escolher entre Cristo e a verdade, sem nenhuma dúvida, escolheria ele.

Bakhtin, tentando manter-se fiel à sua concepção de polifonia, destaca que não interessaria a Dostoiévski uma confissão cristã, pois afinal de contas existem outras idéias ou concepções religiosas do mundo. No entanto, no mundo dostoievskiano a questão orientadora e transcendente "o que faria Cristo?" tem suas raízes nas imagens, na força e na vitalidade da proclamação da fé cristã. E essas "idéias" não surgem, como já se alertou da "cabeça de Dostoiévski", pois foram apenas recriadas por ele. Portanto, na vitalidade e na expansão da proclamação do evangelho é que originariamente se encontram "aquelas formas vivas do seu pensamento artístico-ideológico que aqui adquirem consciência própria e expressão precisa" (PPD, p. 83). E sobre o Cristo, aliás, a última palavra é ainda a pergunta do apóstolo Paulo quando da sua conversão "Senhor, quem és tu?" (At, 9, 5). Logo voltaremos a esse tema. Por enquanto, temos de insistir na noção de "imagem da idéia" e nas relações nem sempre adequadas entre elas.

Tendo em vista o contexto platônico em que geralmente se originaram essas relações ter-se-ia de tomar a noção de carnaval como a festa das imagens contra a pureza monofônica da idéia. Para dar conta dessas relações, Bakhtin recorreu à história da literatura e da filosofia dando um destaque todo especial ao gênero cômico-sério como aquele que instaura o modo ocidental de pensar. O sério expressar-se-ia pela idéia, o cômico teria no carnaval a sua maior expressão. Nessa concepção, a idéia platônica seria o lado mais sério e elitista e a pletora das imagens carnavalescas o que haveria de mais cômico e popular. Segundo Bakhtin, depois da filosofia dos grandes filósofos atenienses houve um acentuado processo de carnavalização da literatura. Os gêneros superiores da epopéia, da tragédia e da retórica foram substituídos por uma expressão muito mais popular. A carnavalização ou a popularização seria um freio às tendências metafísicas e imponderáveis da idéia. Essa longa história da literatura carnavalizada chega até Dostoiévski e, como veremos a seguir, é incorporada e superada pela invenção do romance polifônico.

IV

A CARNAVALIZAÇÃO DA LITERATURA

Aqui a idéia não teme o ambiente do submundo
nem a lama da vida. (PPD, 99)

A metafísica, desde Platão, teve a tendência de afastar a idéia da imagem, o pensamento da linguagem e da representação. Desde o livro VII de *A República*, a idéia é a própria verdade. Essa conquista deveu-se à submissão das imagens ou das opiniões ao discurso monológico da dialética. Em *O Sofista*, Platão, para preservar o debate sobre o ser, teve de reabilitar o não-ser e, com isso, teve de reconhecer e elogiar o ofício do sofista enquanto mestre do simulacro e, portanto, da imagem. Desde então pode-se dizer que há uma tensão entre a idéia e a imagem, ora com um maior distanciamento como em Descartes, ora como uma maior proximidade como em Kant e Fichte. Pode-se dizer que Kant, segundo Heidegger, recuou diante do abismo da imaginação transcendental, mas que Fichte colocou a imaginação no centro do sujeito transcendental; de qualquer modo, essas posições (mesmo Husserl e Sartre) foram concebidas desde o sujeito ou consciência monológicos. Contra isso colocar-se-ia a poética polifônica de Dostoiévski. É a partir dela que Bakhtin retoma a problemática da "idéia-imagem". A própria tensão entre elas é entendida polifonicamente.

Em Bakhtin, lidando-se com a poética da prosa dostoi-

evskiana, a imagem é, num primeiro momento, resgatada como um modo de assegurar a execução da idéia. Apenas a imagem não asseguraria a efetivação ou a defesa de uma concepção do mundo, mas, por outro lado, se se considerasse apenas a idéia, sem a imagem, voltar-se-ia às ilusões da metafísica platônica em seu contexto mais dogmático. No trabalho de Bakhtin, a tensão não é eliminada, mas diluída em proveito da própria idéia. A aproximação entre a imagem e a idéia causa espécie entre os metafísicos mais exigentes e tradicionais, como Descartes e Leibniz. Isso também ocorreu com alguns críticos que notaram, na obra dostoievskiana, a presença do romance de aventuras. O grande escritor russo estaria em dívida com esse gênero literário inferior? A resposta é afirmativa, mas com uma ressalva, pois se Dostoiévski emprega as técnicas do romance de aventura é apenas para colocá-lo à serviço da idéia. Tal façanha, porém, exigiu de Dostoiévski uma nova concepção ou execução do gênero literário, pois a complexidade de estilos e técnicas postas nos romances dostoievskianos superou, em sua época, as tradicionais manifestações temático-composicionais. Todos os gêneros e estilos estão presentes em sua obra, o romance biográfico, a psicológico-social, familiar, de costumes, policial, etc., mas, o modo de lidar com eles assume uma nova arquitetônica que o coloca para além dos seus contemporâneos Tolstói, Gontcharóv e Turguêniev. É freqüente associar aos romances de Dostoiévski o aspecto biográfico, pois as vicissitudes da vida do autor estariam presentes de modo determinante em sua poética, mas não é isso o que ocorre, pois os seus heróis e o mundo objetivo em que eles vivem formariam algo como um fragmento de realidade; mas acontece que as suas personagens se distinguem dos do romance biográfico tradicional porque nunca se personificam. Elas têm sede de personificação, mas nunca a realizam, pois isso seria o mesmo que impor a sua visão de mundo monofônica. Segundo Bakhtin, a obra de Dostoiévski "pertence a um gênero totalmente diverso e estranho a eles" (PPD, p. 87). Que gênero é esse? Ou melhor, a que tradições e evoluções da prosa literária eles pertencem?

Ora, é entre essas tradições que influenciaram o escritor russo está o romance de aventuras com seus clichês, soluções e aspectos mais vulgares, suas fábulas de aventuras populares e as narrativas do tipo folhetinesco, mas tudo isso obviamente com ressalvas, pois o romance de aventuras tampouco constitui uma essência ou um estilo determinante. O que importa, porém, é que o herói aventureiro não tendo uma substância vive em função da sua aventura, ou seja, "ele é inacabado e não é predeterminado pela sua imagem" (PPD, p. 88). Uma imagem definida, aliás, iria de encontro às várias possibilidades da aventura, pois tudo pode acontecer com o herói aventureiro e ele pode também tudo originar. A influência e o recurso ao caráter aventureiro do herói ajudaram Dostoiévski a se livrar dos romances das personagens bem planejadas, recortadas de contextos sociais definidos e plenamente personificados dos romances biográficos e familiares tão comuns em seu tempo. A base desses romances são as relações de parentesco moldadas no princípio da causalidade pai-filho, avô-neto, etc. , mas também um âmbito social definido. Nos romances biográficos e familiares, os heróis são determinados pelos temas. Tema-pai, tema-passado, tema-filho, tema-sociedade-circunstância, infância pobre, futuro triunfante ou fracassado, vida civil, vida militar, e assim por diante. Ora, no romance de aventura, ao contrário, o herói transita para além de qualquer tema específico. A aventura se antecipa a qualquer enquadramento temático. O recurso ao romance de aventura, porém, tem suas limitações, pois, como vimos, as personagens dostoievskianas carregam um mundo rico de dramaturgia que não existe nos heróis aventureiros. Em Dostoiévski, o romance de aventura combina-se com a autocompreensão mais profunda e aguda colocando-se, portanto, a serviço da idéia. Poder-se-ia objetar que o emprego desse tipo de romance para transmitir uma idéia nada tinha de muito novo, pois de Voltaire a Sartre a trama romanesca fora empregada para transmitir idéias. Mas prontamente Bakhtin esclarece: "a combinação do caráter aventureiro com a aguda problematicidade, o caráter dialógico, a confissão, a vida e a

pregação não é, em hipótese alguma, algo absolutamente novo e inédito. Novo era apenas o emprego polifônico e a assimilação dessa combinação dos gêneros por Dostoiévski" (PPD, p. 91).

O romance de aventuras do século XIX é, porém, apenas um ramo "empobrecido e deformado" de um gênero que tem suas raízes na remota antigüidade clássica. Ele enraiza-se, portanto, numa forma arcaica e originária. Essa arcaica é o portal em que se originou o que há de perene na história da literatura. Ele está presente no que se diz e escreve nas artes e na filosofia. E se Dostoiévski, em meio a todos os outros escritores, o recebeu e arrematou foi porque toda obra literária é, ao fim e ao cabo, uma renovação ou atualização da arcaica. Isto é, o que a obra literária sempre faz é recordar sua própria origem. Sua realização no presente guarda, de algum modo, a memória da sua origem. A arcaica não é, então, o que está mais distante, mas o que está próximo, pois "nisto consiste a vida do gênero. Por isto, não é morta nem a *arcaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma *arcaica* com capacidade de renovar-se" (PPD, p. 91). Bakhtin se aproxima então do que Heidegger entende como a rememoração do ser (*Seyn*). Para Heidegger, os gêneros pressupõem a eclosão do ser no seu portal originário expresso pelos poetas-pensadores gregos como Anaximandro de Mileto, Heráclito de Éfeso e Parmênides de Eléia. Nesse sentido, a obra de Platão já seria um modo de encobrimento daquilo que lhe deu origem. Toda a história da ontoteologia constitui-se nesse jogo de mostrar e esconder o pensamento originário. Em Nietzsche, a história da metafísica niilista é o encobrimento da genealogia dos valores ou da vontade de poder. O caminho de Bakhtin, porém, leva em conta principalmente a recordação do gênero literário mais arcaico e que mantém-se atualizado em toda nova obra; poder-se-ia dizer que ele trata de mostrar que toda a obra literária e filosófica é, em última instância, expressão do gênero dos gêneros. Esse gênero, porém, pouco tem a ver com o rigor do clássico, como pretendia Nietzsche; tampouco com a sublimidade do poético, no entender de

Heidegger, seguindo os passos de Hörderlin; ao contrário, trata-se de algo bem mais prosaico, desse âmbito, enfim, em que a imagem literária embebeda-se nas mesas dos botequins e suja-se com a lama da vida. Vejamos, então, no que consiste a *arcaica* e seus vínculos com o processo de carnavalização.

O gênero dos gêneros é aquilo que desde a época clássica até o helenismo se chamava de âmbito ou campo do cômico-sério (spoudo-geloios). Nessa matriz desenvolveram-se vários gêneros, como os mimos de Sofron, os diálogos socráticos e a literatura dos simpósios, memorialística, panfletos, poesia bucólica e, entre outros, a sátira menipéia. Todos esse gêneros encontram-se no campo cômico-sério, mas com o centro de gravidade deslocado para o cômico, pois, a despeito das suas mais diversas aparências e estilizações, todos eles guardam uma relação profunda com o folclore carnavalesco. Ou seja, o que os diferencia é, no fundo, a variação do grau que vai do mais ao menos carnavalesco. Com isso, pode-se, mais uma vez, entender o modo como Bakhtin inverte o platonismo assumindo um caráter nietzscheano, pois a seriedade da idéia passa a ser entendida desde a vivacidade da imagem carnavalesca, ou seja, a partir daquilo que Platão tinha mais aversão.

Embora o âmbito cômico sério tenha muito de retórico, no folclore carnavalesco, apressa-se Bakhtin a avisar, o elemento de retórico "muda essencialmente no clima da alegre relatividade da cosmovisão carnavalesca: debilitam-se a sua seriedade retórica unilateral, a racionalidade, a universalidade e o dogmatismo" (PPD, p. 92). Nesse sentido, toda a literatura seria carnavalizada, pois o gênero dos gêneros é basicamente marcado pelo aspecto carnavalesco. A carnavalização é, portanto, a energia efetiva da poética dos gêneros. A heideggeriana "festa do pensamento" é um âmbito em que apenas a filosofia poderia comemorar, ou melhor, é uma celebração que apenas os grandes pensadores poderiam participar[7]. Mas para

[7] Heidegger, M. *Nietzsche I*, Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007, p. 9.

Bakhtin, porém, trata-se de uma festa literária a qual todos já sempre participam. Para ele, esse acontecimento tem uma importância decisiva. E ele não economiza palavras para expressar sua relevância, pois "a cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível. Por isto, aqueles gêneros guardam até mesmo a relação mais distante com as tradições do cômico-sério e conservam, mesmo em nossos dias, o fermento carnavalesco que os distingue acentuada-mente entre outros gêneros. Tais gêneros sempre apresentam uma marca especial pela qual podemos identificá-los. Um ouvido sensível sempre advinha as repercussões, mesmo as mais distantes, da cosmovisão carnavalesca" (PPD, p. 92). Ou seja, a polifonia romanesca guarda e manifesta as saudades do fundo imemorial do carnaval. O que, porém, constitui a essência ou o gênero onde se deu a cosmovisão carnavalesca? Esse é um ponto importante porque, para Bakhtin, a épica e a retórica pressupõem uma carnavalesca. A arcaica tem o fundo carnavalesco que está presente em todos os gêneros e também nas inúmeras formas literárias transitórias.

Bakhtin aponta algumas das suas peculiaridades mais marcantes: a primeira característica dos gêneros do cômico-sério é o novo modo de entender a realidade como uma atualidade viva, isto é, tanto o caráter sério quanto o cômico se destacam do passado mítico e lendário para expressar a vivacidade da vida cotidiana e familiar. Ao contrário do passado congelado e fechado sobre si da epopéia, agora destaca-se uma atualidade inacabada. A segunda característica é a introdução da experiência da vida e a liberdade da fantasia. A terceira característica reside na pluralidade de estilos e na variedade de vozes de todos os gêneros. Isto é, não há uma unidade estilística e prolifera a politonalidade da narração. Fundem-se o sublime e o vulgar e se empregam de modo indiscriminado cartas, relatos, manuscritos reencontrados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, fundem-se o verso e a prosa, emprega-se o bilingüismo, inserem-se dialetos e jargões vivos e surgem ainda diferentes modos de disfarçar

um autor ou de disfarçar-se como tal. E, para o caso de PPD, "concomitantemente com o discurso de representação, surge o discurso representado. Em alguns gêneros, os discurso bivocais desempenham papel principal. Surge neste caso, conseqüentemente, um tratamento radicalmente novo do discurso enquanto matéria literária" (PPD, p. 93). Especificamente para a formação do romance, como variedade "dialógica", Bakhtin destaca, do campo cômico-sério, dois gêneros determinantes: o diálogo socrático e a sátira menipéia.

O "diálogo socrático" é um gênero que teve uma vasta difusão na época clássica e foi adotado principalmente por Platão e Xenofonte, mas também por grande número de outros autores cujo material sumiu ao longo do tempo restando apenas fragmentos. É importante ter em conta que por "diálogo socrático" Bakhtin entende os primeiros diálogos de Platão, desconsiderando, portanto, os diálogos da maturidade e da velhice por serem mais dogmáticos e monofônicos. Os diálogos socráticos, porém, caracterizavam-se por terem uma base carvanavalesca e popular, principalmente na fase oral de seu desenvolvimento. Ou seja, na fase rica da vida cotidiana de Sócrates com o mercado e a praça pública como cenário, mas, mesmo na fase literária, esse gênero tinha todavia um caráter memorialístico; era tecido pelas recordações pessoais dos feitos e palestras de Sócrates, anotações de suas conversar e de suas opiniões, dos seus embates com os sofistas e as autoridades atenienses. A construção desses diálogos, porém, fora um ato de liberdade em relação à tradição herdada. É seu tratamento criativo, livre e independente que interessa a Bakhtin, isto é, o diálogo socrático introduz um elemento de novidade e ruptura à medida que nele persiste "o método propriamente socrático de revelação da verdade e a forma exterior do diálogo registrado e organizado em narrativa" (PPD, p. 94). Obviamente, aí estão as características literárias do diálogo, mas também o aspecto de que estão em jogo: a busca pela idéia e pela verdade. O relevante no diálogo socrático é que:

1 - o método da maiêutica é basicamente dialógico, isto

é, não se chega a lugar algum se não for pelo diálogo. A natureza da verdade é, portanto, dialógica. O nascimento desse diálogo está impregnado das imagens populares do "alcoviteiro" Sócrates, homem do povo que incitando os seus concidadãos à procura da verdade entrou em choque com o monologismo oficial e morreu por isso.

2 – as duas técnicas básicas do diálogo socrático são a síncrise e a anácrise. A primeira envolve sempre um tipo de confrontação entre os dialogantes a respeito de algum objeto, a segunda era o método de fazer com que o interlocutor fosse externado suas opiniões sobre o assunto. O cenário envolve aqui principalmente as palavras. As palavras são empregadas de modo a revelar os pensamentos. Daí porque "a síncrise e a anácrise convertem o pensamento em diálogo, exteriorizam-no, transformam-no em réplica e o incorporam à comunicação dialogada entre os homens" (PPD, p. 95).

3 – os heróis do diálogo socráticos são ideólogos, isto é, ele, pela primeira vez, introduz na literatura européia a discussão de idéias; portanto, não se trata de diálogos vazios de conteúdo filosófico ou de concepções de mundo. Discute-se a virtude, a coragem, a piedade, a justiça, etc.; o diálogo socrático é um "acontecimento genuinamente ideológico de procura e experimentação da verdade" (PPD, p. 95).

4 – tendo como cenário a palavra, o diálogo socrático livra-a do automatismo e da objetificação e, com isso, revela as camadas profundas do "homem no homem".

5 – o diálogo socrático combina originariamente a idéia com a imagem do homem, isto é, discute-se idéias, mas num ambiente humanizado pela figura de Sócrates e dos seus interlocutores, o belo Alcebíades, o brilhante Protágoras, os amigos com os quais o filósofo interpela ironicamente no tribunal ou no leito de morte. Há uma dramaticidade entre a idéia que tende à pureza e a imagem que a retém na vida fática, pois "a experimentação dialógica da idéia é simultaneamente uma experimentação do homem que a representa. Por conseguinte, aqui podemos falar de imagem embrionária da idéia. Aqui observamos o tratamento livre dessa imagem" (PPD, p. 96). A

troca de idéias no diálogo só é possível pelo salvo conduto dado pela plasticidade da imagem. Bakhtin, porém, alerta sobre a grande diferença entre o diálogo socrático e o diálogo dostoievskiano, pois aquele ainda é todavia sincrético, isto é, ainda não consegue distinguir ou delimitar o que possa ser o conceito científico filosófico e a imagem artística.

No processo de carnavalização da literatura européia, o "diálogo socrático" enquanto tal teve uma vida breve, mas foi o suficiente para, em sua desintegração, gerar outros gêneros dialogais não menos impactantes, como é foi o caso da "sátira menipéia". Se o critério é a liberdade da carnavalização, esse gênero é ainda mais marcante, determinante e de maior influência que o "diálogo socrático".

A sátira menipéia tem uma longa e brilhante história cujas particularidades estão fora do nosso propósito aqui. Cumpre-nos apenas lembrar que seu nome está associado ao filósofo do século III a. C. Menipo de Gadare, embora já tenha sido empregada por Anthisteno, um discípulo da escola socrática. Esse gênero se espalhou pela literatura greco-romana e se prolongou pela literatura cristã. Ele caracteriza-se por sua extrema flexibilidade e mutabilidade o que o tornou apto a penetrar em todos os outros gêneros e, nesse sentido, tornou-se um dos principais meios de transmissão do caráter carnavalesco da literatura. Vejamos algumas especificidades das menipéias.

1 – diferentemente do diálogo socrático a menipéia destaca muito mais o caráter cômico;

2 – a menipéia está ainda mais livre da memória da tradição que todavia persistia no diálogo socrático;

3 – uma das suas características mais marcantes é a de criar situações extraordinárias para provocar e dar conta de uma idéia filosófica. Ela serve como provocação para que uma verdade venha à luz, pois "a mais descomedida fantasia da aventura e a idéia filosófica estão aqui em unidade artística orgânica e indissolúvel" (PPD, p. 98).

4 – na menipéia convivem aspectos fantásticos, religiosos e místicos com o naturalismo de submundo entrevado;

poder-se-ia dizer, num sentido platônico, o brilhante e puro mundo das idéias e a caverna escura e suja. Essa combinação manter-se-á até Dostoiévski.

5 – a ousadia da menipéia em combinar a fantasia com o universalismo filosófico dá-lhe uma visão mais abrangente do mundo, torna-a o "gênero das últimas questões", isto é, uma habilidade literária em que se expressam as derradeiras posições filosóficas. Para Bakhtin, essas questões não são mais as abstrações metafísicas, mas questões ético-práticas.

6 – a menipéia coloca em ação dramatúrgica três planos que modelaram o modo de pensar ocidental: a Terra, o Olimpo e o Inferno;

7 – introduziu o fantástico experimental; gênero que se prolonga até Rabelais, Swift, Voltaire e, poder-se-ia dizer, García Marquez.

8 – na menipéia aparece claramente experimentações de caráter psicológico e moral, tais como o delírio e a loucura, sonhos, paixões, etc.

9 – ela introduz na literatura também os escândalos e as excentricidades;

10 – a menipéia é cheia de contrastes gritantes, senhor e escravo, imperador e servo, decadência moral e purificação, o nobre e o bandido, o luxo e a miséria;

11 – ela introduz a utopia social na forma de viagens e sonhos por terras distantes e misteriosos;

12 – nela há um amplo emprego de gêneros intermediários, como cartas, novelas, oratórios, discurso em prosa e verso, etc.

13 – essa multiplicidade de gêneros dá à menipéia a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade de vozes;

14 – por último, mas não menos importante, a menipéia é uma publiscística atualizada que lhe dá o caráter de jornalismo e folhetinismo.

Em todos esses caracteres da menipéia destaca-se a vertente dialógica marcada pela provocação e pela diatribe. E, para Bakhtin, esta é uma habilidade literária capaz de revelar o que há de mais profundo no que seria o "homem no ho-

mem". Por isso, ao retrabalhá-la em seus romances polifônicos, Dostoiévski tornou-se o mais importante de todos os escritores. Mas o que Bakhtin destaca, nessas longas passagens de PPD, é o fundo comum à menipéia e ao diálogo socrático: a carnavalização. Esse importante processo literário alcança um grande desenvolvimento na época do helenismo tardio quando rompem-se os limites das *polis* e surge a tradição popular derrubando o que ainda restava antigo ideal de beleza e dignidade; época em que a Academia e o Liceu cederam lugar ao jardim de Epicuro e ao pórtico de Diógenes e que, mesmo estes, tiveram de conviver com outras narrativas vindas dos campos de batalha, das ruas, tavernas, conveses dos navios, etc. Enfim, uma época em, segundo Marguerite Yourcenar, o mundo antigo não havia desaparecido e o mundo novo do cristianismo não havia ainda nascido. Nessa época, de procura por valores, a menipéia, com Epiteto e Marco Aurélio, tornou-se um diálogo consigo mesmo até que, com Paulo de Tarso e Agostinho de Hipona desenvolveu-se com muito mais intensidade e poder o que hoje chamamos de "descoberta do homem interior". Foram as conquistas carnavalizadas da menipéia antiga que, embora desconhecesse a polifonia, lançou as suas raízes na literatura com a força vinda do carnaval. Isto é, essa habilidade de colocar o mundo às avessas e fazer com que as idéias mantivessem contato com os aspectos mais grosseiros e grotescos da vida.

Bakhtin fala em "profanação" e é bom lembrar que isso se aplica à estética clássica e a seus princípios de separação dos gêneros. Nesse sentido, o próprio cristianismo é "carnavalesco", pois o que poderia ser mais contestador do que a transformação de um carpinteiro em Deus? O que poderia haver de mais contestador do que a transformação de pescadores, desocupados e donas de casa em figuras divinas? Tudo isso faz parte do processo de carnavalização da literatura que viu o mundo invertido e isso exerceu uma poderosa influência na formação dos gêneros e que chega até Dostoiévski. O romance de aventuras faz parte desse processo, pois, ao contestar o estilo da literatura familiar e social do século XIX, contesta seu caráter

monoplanar, pesado e monoliticamente sério. O carnaval, porém, não é algo "substancial, mas funcional. Ele nada absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo" (PPD, p. 107). Para Bakhtin, o riso carnavalesco é sempre contestador do monologismo do poder. Esse elemento satírico chega até a literatura moderna, o que, aliá, mostra que nem só de consciência cartesiana é feita "a época das imagens do mundo", pois aí também estão presentes as gargalhadas de Rabelais, a loucura de Erasmo e, na opinião de Dostoiévski, a mais pungente e tocante obra, aquela em que se expressa a maior ironia e a mais grandiosa manifestação do pensamento humano – o *Dom Quixote*, de Cervantes.

A flexibilização carnavalesca seria, então, a força formadora de gêneros, pois combinava as soluções filosóficas abstratas (o diálogo socrático) com as imagens sensoriais e concretas das ações (a menipéia). Daí porque "a cosmovisão carnavalesca era a correia de transmissão entre a idéia e a imagem artística da aventura" (PPD, p. 115). E isso foi recolhido e superado pelo romance polifônico dostoievskiano que, basicamente, se caracteriza, como veremos, por ser um discurso dialogado e impregnado de polêmica.

Está fora de nosso objetivo re-expor a história da carnavalização da literatura, mas apenas tecer algumas breves considerações sobre o tema.

1 – O conceito de "carnaval" é carnavalesco, pois está embebido na nossa vaga prosa ordinária expressando a alegria, a festa e o otimismo. Mas ao ser empregado para expressar a crítica à monologia metafísica ele também assume um aspecto platonizante.

2 – O evangelho é popularização, mas nem toda popularização é carnavalização. A vida interior paulina e agostiniana assume o caráter de drama e não de facilitação. A vida torna-se urgente e não fácil. Se a carnavalização é a crítica do estilo elevado, isto não pode confundir-se totalmente com o evangelho que introduz um Deus popular, mas não menos sábio e sério na sua proposta de salvação. A Ressurreição tem as marcas da crucificação. E assim a monotonia da metafísica

clássica é rompida por um novo tipo de seriedade. Tornar-se um fardo para si mesmo, nada tem de carnavalesco no sentido da facilitação.

3 – O carnaval também é festa das elites e do poder, por isso nem sempre se pode dizer que ele é apenas libertador e contestador[8]. Em Florença, o carnaval foi usado pelos Médicis para consolidarem-se no poder. No Brasil é uma grande festa popular, mas também mais um "ópio do povo". Serve para preservar a falta de memória do povo. Antes de contestar o poder, é, junto com o futebol, mais uma válvula de escape da tragédia popular. São raros os escritores e poetas carnavalescos no Brasil. O "país do carnaval" é uma máscara feita para encobrir sua corrupção e violência.

4 – O carnaval é a tendência para a facilitação e a superficialidade. A crítica da metafísica platônica não pode ser feita pela degeneração da filosofia e a sua substituição pela sua carnavalização na paródia e na sátira menipéia. Por mais que se destaque Petrônio, sua distância de Platão e Aristóteles é gigantesca. A equiparação assumiria, aí sim, as formas do grotesco.

5 – A polifonia e a prosaica não são noções populares, mas conceitos filosoficamente elaborados ao modo da grande filosofia platônica. A carnavalização da literatura também o é da filosofia. Isto é, trata-se da tendência para a facilidade, para o debilitamento ou a destruição do contexto monológico. Ora, a passagem para o dialógico não é uma queda, mas uma concepção mais abrangente da filosofia enquanto crítica da metafísica. A história da filosofia e da literatura é então um revisitar certas paragens da metafísica convertida em Terra do Nunca, isso é, a metafísica converteu-se num exercício de ficção, um mundo ainda encantado do discurso univocal mas que já não tem eficácia e poder de convencimento.

6 – A associação de Dostoiévski com a carnavalização e inconclusão do diálogo deixa em aberto a noção de beleza.

---

[8] Essa crítica a Bakhtin já fora feita por outros intérpretes, ver Caryl Emerson, op. cit., p. 201s.

Ora, nenhuma noção de beleza pode impor-se sem uma recaída na monologia. A beleza do estilo de Proust, Machado de Assis e de Flaubert estão em disputa com outros estilos.

Podemos agora avançar para o núcleo da poética de Dostoiévski, isto é, para o modo como ele reconstruiu as noções de discurso e de diálogo. Isso lançará novas luzes sobre a revolução copernicana autor-personagem e a complexidade de usos do caráter dialógico do enunciado.

V

O DISCURSO EM DOSTOIÉVSKI

Nosso discurso prático da vida está cheio de palavras de outros (PPD, p. 169).

Prosa ou poesia? Que tipo de linguagem ou discurso expressa melhor a complexidade da vida fática? Embora Bakhtin nunca tenha deixado de reconhecer a relevância da poesia é na prosa que encontra não apenas a revolução da poética dostoievskiana, mas também, e a partir dela, uma melhor compreensão do que poderia ser a profundidade da condição humana ou, nas suas palavras, o "homem no homem". E o "que há" entre os homens é principalmente o diálogo. Ou melhor, como já se destacou: "ser significa comunicar-se pelo diálogo" (PPD, p. 223). Para Bakhtin, as nuanças do discurso em prosa escapam das nuanças da poesia. São gêneros distintos. Na prosa artística, principalmente com a intervenção de Dostoiévski, está sempre em jogo o discurso do outro e, portanto, as distinções entre os discursos. Mas isso não ocorre no discurso poético que pressupõe a uniformidade de todos os discursos, ou melhor ainda, "a sua redução a um denominador comum". Por "denominador comum", pode-se entender os conceitos ou idéias mais gerais e abstratas. É um tipo de discurso em que as diferentes vozes tendem a ser atenuadas na numa só voz. É claro que há variados tipos de discurso poético, mas, ao fim e ao cabo, seus sucessos expressivos dependem de uma redução a um denominador comum enquan-

to que o discurso prosaico pressupõe ou é composto da vitalidade dos mais diversos discursos, pois pode-se, por exemplo, colocar mais facilmente um poema numa narrativa em prosa, mas o contrário já seria bem mais difícil. Posto nestes termos, até mesmo o discurso poético demandaria uma compreensão polifônica das suas vozes originárias que tendem para uma voz comum. Bakhtin tem em vista a estreiteza da estilística do seu tempo sobre esse assunto. Sua concepção dialógica do discurso lhe permite distinguir e destacar a importância da prosa sobre a poesia, indo por conseguinte contra a orientação tradicional da estilística que geralmente aposta na estrutura da lírica moderna como a melhor expressão da cultura e da humanidade atual. Acontece que mesmo a poesia contemporânea é feita de estilos distintos, o que também exigiria uma recepção polifônica. Mas não há como evitar a tendência da poesia para o denominador comum e o da prosa para a fragmentação. A poesia tende para o mais universal, mas é por isso mesmo um discurso que tende a apagar as diferenças que o originaram. No entanto, a tendência para o denomina-dor comum não consegue abafar as diferentes vozes que criam e sustentam um poema. Por isso, afirma Bakhtin: "Aqui reside uma profunda diferença entre o estilo em prosa e o estilo em poesia. Mesmo na poesia, no entanto, toda uma série de problemas cruciais não pode ser resolvida sem que considere o sistema de investigação aqui proposto, porquanto tipos diferentes de discurso exigem, em poesia, um tratamento estilístico diferente" (PPD, p. 174). Com isso, pode-se entender porque a estilística pressuporia uma melhor compreensão do discurso em prosa, o que, no caso bakhtiniano, será feito investigando o discurso de Dostoiévski. E assim, a nosso ver, a compreensão da arquitetônica discursiva das obras desse escritor é um portal de retorno à vitalidade da gramática em que se expressa a vida fática.

A gramática aqui deve ser considerada como a compreensão do discurso enquanto execução da "língua em sua integridade concreta e viva e não como objeto específico da lingüística". Ora, quando a língua se torna objeto da ciência em-

pobrece-se nos termos da sua execução fática. A lingüística só é possível como abstração de aspectos da vida concreta do discurso. Nesse sentido, é preciso desviar-se da lingüística através de uma translingüística, não no sentido platônico, mas de uma tematização que procure reter a vitalidade do discurso antes que ele se torne objeto de alguma ciência da linguagem. Não se trata de ignorar a ciência da linguagem e as suas contribuições, mas simplesmente de apanhar o mais originário, isto é, aquela execução discursiva que está pressuposta a qualquer ciência à medida que é expressão da "nossa vaga prosa cotidiana". A vagueza dessa prosa resiste ao critério estrito e purificador das ciências humanas ou naturais, embora seja a "sua condição de possibilidade". Ora, o âmbito discursivo é objeto de disputa entre a lingüística, semiótica, estilística, filosofias da linguagem (desde a fregeana aos teóricos da linguagem ordinária), a compreensão da linguagem como utensílios do ser-no-mundo, em Heidegger e as palavras como instrumentos, em Wittgenstein, ou ainda das pragmáticas transcendentais, semânticas formais, etc. Habermas em sua *Teoria da ação comunicativa*, desatento à contribuição bakhtiniana, aproximou-se de Austin e Searle assegurando-se nos atos de fala destituídos de dramaturgia. É certo que, nessa obra, são também considerados ações do tipo expressivo e dramatúrgico. Ao longo dos últimos anos, o neo-conservador filósofo de Frankfurt assume o processo que acostumou-se a condenar nos outros, ou seja, a colonização do mundo da vida, com a conseqüente diluição das ações dramatúrgicas; processo esse que, aliás, não por acaso, culmina na gradativa diluição da ética comunicativa na pragmática e nos procedimentos normativos do estado de direito, sufocando, portanto, aquilo que coloca em questão a autoridade da lei. Mas, seja como for, todas essas concepções da linguagem pressupõem a complexa arquitetônica da prosa ordinária que, para Bakhtin, foi pela primeira vez colocada à mostra de modo relevante e incontornável pelo discurso romanesco dostoievskiano. Se, como alertou Bakhtin, esse romance é a recriação artística da natureza polifônica da própria vida é porque constitui-se ou configura-se

como autocompreensão da força dos discursos que constituem a "nossa complicada forma de vida", antes da sua abstração pelo discurso objetivador. Desde seus primeiros ensaios, Bakhtin chamara a atenção de que os filólogos eram incapazes de se livrar da tentação de dissecar o cadáver da linguagem perdendo a sua vitalidade; concentrando-se nas línguas exotéricas e mortas perdiam o contato com a linguagem familiar, nativa e vivente da fala cotidiana. E assim a lingüística não só tratou a "linguagem viva como se fosse morta", mas também tratou "a linguagem nativa como se fosse uma língua estranha"[9]. Posto nesses termos, o discurso objetivador só pode ser entendido a partir da arquitetura na qual ele próprio pode ser formado. Nesse sentido, Bakhtin leva a cabo o programa apenas esboçado por Heidegger em *Ser e tempo* e por Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas* e nas suas considerações sobre a filosofia da psicologia.

O "solo áspero" a que Wittgenstein, na crítica às ilusões gramaticais da metafísica, pretendia regressar é bem mais complexo do que dá a entender a sua noção do significado como uso das palavras na linguagem, e mesmo as noções de "ver-aspectos", "vivência da significação" e de "cegueira para a significação" apenas apontam na direção das sutilezas dos discursos que constituem a compreensão da nossa complicada forma de vida[10]. Ora, tanto Heidegger quanto Wittgenstein pretendem reter a experiência originária da linguagem, mas nenhum deles explicitou as suas sutilezas como o fez Bakhtin. Wittgenstein todavia alertava para a relevância da "nossa vaga prosa ordinária", enquanto que Heidegger, por sua vez, distanciou-se ao máximo dela considerando-a "metafísica" e buscando o sentido do ser na poesia de Hölderlin e dos pensadores-poetas gregos, perdendo de vista precisamente o solo

---

[9] Ver Katarina Clark & Micchael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1998, p. 243. Os autores se referem ao livro "Marxismo e filosofia da linguagem".

[10] Sobre a conceitografia do último Wittgenstein, ver: Hebeche, L.: *O mundo da consciência – ensaio sobre a filosofia da psicologia de L. Wittgenstein*, Porto Alegre: EDIPUC, 2002.

fático das tonalidades afetivas de *Ser e tempo*.

A dialogia de Bakhtin, como viemos e continuaremos mostrando, tampouco é isenta de problemas, mas, mesmo assim, é um avanço na compreensão da gramática da faticidade da linguagem ordinária. Os materiais dessa arquitetônica prosaica são feitos das tonalidades auditivas, como Bakhtin, aliás, reconhece contrapondo o discurso prosaico aos mais diversos estilos como o clássico e o romântico, pois o âmbito prosaico, ao contrário do habitualmente se passou a aceitar, está impregnado pela sutileza de múltiplas vozes. Segundo Caryl Emerson, mesmo no fim da sua vida, a reação de Bakhtin aos formalistas é bastante dura sobre tal assunto. Uma das características desse grupo estava na ilusão intelectual que tende a "degradar a vida cotidiana num aborrecimento amorfo". A vida cotidiana não é algo totalmente neutro e impessoal; ao contrário, a vida cotidiana é "ficcional" no sentido de ser moldada e construída. Desse modo, nem a estética e nem a ética poderiam distanciar-se muito da experiência e da dramaturgia do homem cotidiano; por isso, "Bakhtin ficava apreensivo diante de qualquer problema ético não abordado numa escala cotidiana, doméstica – dado que as fórmulas grandiosas e abstratas sempre nos chamam à evasão e à passividade. Podemos ignorar problemas que não vemos, dilemas que surgem do modo como estamos situados perante nosso dia-a-dia. Sentimo-nos justificados por não ver forma de solucioná-los. E não vemos porque o problema foi ele próprio desenhado no espaço e no tempo do homem nenhum"[11]. Ora, a vida cotidiana não é algo neutro e indiferente. E a amostra principal disso encontra-se na prosa. Vale a pena citar esta interessante passagem:

> *Ao analisarmos a prosa, nós mesmos nos orientamos muito sutilmente entre todos os tipos e variedades de discursos que examinamos. Além disso, na prática cotidiana, ouvimos de modo muito sensível e sutil todas essas nuanças nos discursos daqueles*

[11] Emerson, Caryl, *Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin*, Rio de Janeiro: DIFEL, 2003, p. 281.

> *que nos rodeiam, nós mesmos trabalhamos muito bem com todas essas cores da nossa paleta verbal. Percebemos de modo muito sensível o mais ínfimo deslocamento de entonação, a mais leve descontinuidade das vozes no discurso cotidiano do outro, essencial para nós. Todas essas precauções verbais, ressalvas, evasivas, insinuações e ataques são registrados pelos nossos ouvidos e familiares aos nossos lábios. Por isto é ainda mais impressionante que até hoje não se tenha chegado a uma precisa interpretação teórica e a uma avaliação adequada de todas essas ocorrências. (PPD, p. 175).*

Essas peculiaridades escapam à lingüística. Esta ciência da linguagem, aliás, sequer permitiria distinguir a arte do romance dostoievskiano das outras que apresentam um caráter nitidamente monológico como a de Tolstói e Turguêniev; e isso porque a lingüística não só é surda para as tonalidades polifônicas da prosa, como sequer se coloca esse problema. Essa ciência ou disciplina se preocupa com a diferenciação lingüística, mas não nos termos de oposição polifônico e monofônico. Sob esse aspecto apenas lingüístico, Dostoiévski seria, aliás, um escritor como qualquer outro e estaria a anos-luz de um James Joyce, com seus *Ulisses* e *Finnegans wake*. Tolstói já havia acusado seu emprego demasiadamente uniforme da linguagem. Mas, como veremos, mesmo o estilo pressupõe a polifonia. Não se trata, portanto, de se fazer experiências, invenções ou descobertas na linguagem, mas de uma recriação a partir do material já disponível na polifonia da vida fática. O que interessa a Bakhtin é o âmbito dos discursos. Esse âmbito é o assunto da translingüística. O decisivo são as relações dialógicas não só das levadas a cabo entre falantes, mas do falante com a sua própria fala. Para Bakhtin, as relações dialógicas tendem a sumir nos textos tomados de um ponto de vista puramente lingüístico. É claro que à lingüística não escapa a composição dialógica, mas ao ficar apenas no plano da língua ela distancia do enfoque que se centra e que constitui o cerne do diálogo e da réplica. Se quiser dar conta disso ela terá de apelar para a metalingüística, ou melhor, para uma compreensão do *modus operandi* dos discursos.

Com isso, pode-se melhor entender a afirmação de Bakhtin de que "as relações dialógicas são, deste modo, extralingüísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do *discurso*, ou seja, da língua enquanto fenômeno integral concreto. A linguagem vive apenas na comunicação dialógica daqueles que a usam. E precisamente essa comunicação dialógica constitui o campo de *vida* da linguagem. Toda vida da linguagem, seja qual for o seu emprego (a linguagem cotidiana, a científica, a artística, etc.) está impregnada de relações dialógicas. Mas a lingüística estuda a 'linguagem' propriamente dita na sua *generalidade*, como algo que *torna* possível a comunicação dialógica, pois ela abstrai conseqüentemente as relações puramente dialógicas. Essas relações se situam no campo do discurso, pois este é por natureza dialógico e, por isto, tais relações devem ser estudadas pela metalingüística, que ultrapassa os limites da lingüística e possui objeto autônomo e tarefas próprias". E mais ainda: "as relações dialógicas são irredutíveis às relações lógicas ou às concreto-semânticas, que *por si mesmas* carecem de momento dialógico. Devem personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre elas possam surgir relações dialógicas" (PPD, p. 159).

Nem todos os juízos expressam relações dialógicas. Bakhtin dá um exemplo de juízos contrários que tem uma forma lógica como "A vida é boa" e "A vida não é boa". Um é a negação do outro. Do ponto de vista lógico não há nada a corrigir. Esses juízos (mono)lógicos ao modo de tese e antítese podem até mesmo ser entendidos como "enunciados de um sujeito", mas, posto nesses termos, eles carecem de relações dialógicas. Essas relações só se mostrarão quando "esses juízos forem divididos em dois enunciados de dois sujeitos distintos, então surgirão relações dialógicas" (PPD, p. 159). As relações dialógicas envolvem enunciados integrais. Esses enunciados não são informações objetivas, mas dizem respeito às sutis tonalidades da dramaturgia da vida fática. Enunciar é falar, discutir, debater, provocar. Enunciar é também lidar

com as entonações da voz, é expressar e estar à escuta das sutilezas das tonalidades afetivas. Portanto, as relações lógicas pressupõem as relações dialógicas. Estas têm "existência" no sentido que são discurso. Mas só são dialógicos os enunciados que envolverem dois sujeitos da enunciação. E dizer-se "A vida é boa" com uma certa entonação da voz pode querer dizer que o sujeito não está lá muito convicto da sua enunciação.

Um enunciado que tem relações lógicas ou semânticas precisa, ao fim e ao cabo, materializar-se, isto é, tem de tornar-se discurso e, portanto, tem que ter um autor. Dizer-se, portanto, que os enunciados são expressos por sujeitos significa que eles têm algum tipo de autor que os cria. Que autor é esse?, interroga Bakhtin. Ora, o autor de um enunciado pode ser aquele que escutamos quando nos diz "A vida é boa", ou "Bom dia", ou "Até à vista", "Cuide-se", etc. Mas também pode-se não se saber nada sobre o autor real que "existe fora do enunciado", pois podem existir diversas formas de autoria; um enunciado ou uma obra pode ser resultado de um trabalho coletivo, pode ser o resultado do trabalho de várias gerações e que exprime uma vontade coletiva à qual pode-se reagir dialogicamente. Essa reação não é um juízo lógico ou puramente semântico, ou ainda, sócio e histórico objetivo. Essas concepções podem ser refutadas ou questionadas e por isso suas relações são dialógicas. Porém, o importante, para Bakhtin, é que essa relação "personifica toda a enunciação à qual ela reage" (PPD, p. 159). Ou seja, podem existir relações desse tipo entre as mais diversas concepções do mundo que vão desde as mais refinadas lógicas e semânticas às diferenças entre grupos, classes, culturas, modelos científicos, etc. Há conflitos e questionamentos entre modelos explicativos e concepções do mundo e isso quer dizer que existem relações dialógicas quando estão em jogo, no mínimo, duas posições contrapostas. No entanto, a noção de que a relação "personifica" a enunciação mostra que o âmbito do enunciado bivocal está principalmente vinculado à execução da linguagem ordinária e prosaica. E, nesse caso, ela não é só desconhecida pela lin-

güística, mas por toda e qualquer concepção do mundo que se distancia das "condições da vida autêntica da palavra". E esse é o assunto da translingüística concebida de modo anti-platônico e, portanto, não-monológico. A translingüística trata do dialógico. E o que é isso senão o prestar atenção ao discurso do outro, ou ainda, o prestar atenção àquilo que no meu discurso diz respeito ao discurso do outro? Esse encontro com o outro seria do tipo de comunicação. No entanto, essas perguntas surgem da suspeita dos resíduos da filosofia da consciência na ontologia de Bakhtin. Eles são mais visíveis na sua famosa afirmação de que "ser é comunicar-se pelo diálogo". O que entende Bakhtin por "ser"? Seu conceito de "ser" diz respeito apenas à poética romanesca dostoievskiana? Poética ou ontologia? A ontologia cederia lugar à poética? A poética dostoievskiana seria então um modo de tratar do "que há". Mas "o que há" é diálogo. A afirmação de Bakhtin é clara: o ser é entendido como "comunicação dialógica". Ora, os avanços na teoria do enunciado e do discurso encontram uma brusca refração precisamente na noção de que "o ser é comunicar-se pelo diálogo". Faremos uma breve incursão nessa problemática.

A concepção bakhtiniana, tão cara aos semióticos, teve distintos tratamentos ao longo dos anos. A sua primeira versão apareceu nos anos 20, no período Bakhtin/Voloshinov.

Em PPD, porém, as arestas metafísicas são em grande parte aparadas e suavizadas por uma translingüística que, ao tratar, do discurso e do diálogo em Dostoiévski, lança luz sobre a efetiva e complexa arquitetônica da vaga prosa ordinária. É uma suavização não isenta de problemas, mas que, mesmo assim, indica um avanço da dialogia.

VI

A COMUNICAÇÃO DIALÓGICA

A comunicação dialógica é, em PPD, também tema da translingüística. Como vimos, a estilística, as filosofias da linguagem, a história literária, etc. só podem se entendidas desde a translingüística que estuda a palavra não no sistema da língua e nem num texto retirados da vida autêntica da palavra. E esta vitalidade da palavra é precisamente a comunicação dialógica. O ser não é dado, mas construído e sustentado na comunicação entre falantes-ouvintes e ouvintes-falantes. Nesse caráter executivo da palavra no diálogo debilita-se e corrói-se o contexto monológico. Na execução dialógica, "a palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo e mutável da comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra" (PPD, p. 176). Ou seja, os interlocutores não são personagens nem pessoas, mas classes, gerações e contextos. No entanto, a comunicação dialógica só se efetiva na medida que é autônoma em relação às classes e aos contextos. Essa autonomia, porém, não é abstrata e neutra, pois guarda todavia as vozes das quais se libertou pelo diálogo. Seja qual for, portanto, o contexto, a palavra sempre estará impregnada das palavras dos outros. Desse modo, um contexto já está perpassado por outro contexto, uma geração por outra geração, um estilo por outro estilo, pela maneira do outro com os quais, ali-

ás, "é impossível fundir-se diretamente sem ressalva, sem distância, sem refração". Não há aqui autor onipotente que pudesse garantir com seu discurso os outros discursos, essa tentativa é abalada pela ação da voz ou da palavra do outro. No entanto, um meio de ressalva, distância e refração só pode existir num outro "meio" mais abrangente que permite graus maiores ou menores de convencionalidade. Ora, a liberdade da comunicação dialógica dissolve e sobrepuja tais meios refratários, pois, ao fim e ao cabo, eles são "meios autorizados e sedimentados de refração". A comunicação dialógica não é uma refração ou uma alternativa convencional, mas a autonomia em relação a quaisquer meios. É por isso que na comunicação dialógica predomina o discurso bivocal orientado para diversos fins. E que quer dizer isso senão que nenhum tema ou assunto específico pode previamente dirigir a com uni. Como mostrou-se, na abertura do diálogo não há um tema, mas os vários aspectos de um tema; não há uma voz, mas a concorrência aguerrida de várias vozes.

No entanto, poder-se-ia ainda indagar como a palavra passa de um contexto para o outro, pois é certo que ela "não passa por um meio neutro e isenta de aspirações e avaliações dos outros". Isto é, aonde se dá a recepção da palavra que já está repleta das vozes dos outros? Como se dá a reação às palavras dos outros? O que quer dizer Bakhtin com a expressão: "O próprio pensamento dele (do falante) já encontra a palavra povoada" (PPD, p. 176)? Onde e como se dá esse encontro entre pensamento e palavra? No fim de PPD, a terminologia da consciência e da autoconsciência cedem um amplo espaço para a terminologia do discurso, mas, todavia, persistem resíduos da ambigüidade inicial em passagens em que se afirma que "idéias, sentimentos e emoções devem refratar-se através do meio constituído pela palavra do outro". Mas, então, e mais uma vez, tem-se de indagar como se dá a conexão entre idéia, sentimento, emoção e a palavra, não apenas do outro, mas do próprio falante. Esse difícil problema não é explicitamente enfrentado pela concepção bakhtiniana do discurso. É como se ele tivesse de reserva a consciência, isso é, esse cons-

truto capaz de guardar os mistérios da linguagem. O debilitamento do contexto monológico só será efetuado com o enfretamento desse "mistério". Ora, tais mistérios são ilusões gramaticais e, por conseguinte, dizem respeito ao modo de operar da linguagem ou do discurso. Com Wittgenstein esses "mistérios mentais" são entendidos como contra-sensos ainda não evidentes. Ao tornarem-se "evidentes" deixam de ser mistérios. O pensamento, as emoções, os sentimentos e as sensações, deixam de ser misteriosos ao serem entendidos como execução da linguagem e do discurso. E então o pensamento não se depara com um meio povoado de vozes, nem sentimentos ou idéias que se refratam nas palavras dos outros, pois não há exterioridade entre eles e a sua execução no discurso. Esses "problemas da estética de Bakhtin" não podem, porém, diminuir seus avanços na noção de discurso. Discursar é anunciar. O cerne da enunciação é o enunciado. Voltemos, pois, brevemente a esse assunto. Para isso, seguiremos, neste excurso, os passos de Todorov.

A concepção bakhtiniana do enunciado

A teoria do enunciado tem, em Bakhtin, duas fases. Uma desenvolvida nos anos de 1920 e outra mais tarde nos anos de 1950. Nos primeiros tempos também há uma evolução que vai desde os textos Bakhtin/Voloshinov ou Bakhtin/Medvedev até seus escritos em PPD. No início, sua posição pode ser resumida na afirmação de que "não é apenas o elemento lingüístico que faz parte do enunciado, mas uma parte não-verbal, que corresponde ao contexto da enunciação"[12]. Ou melhor, um enunciado corriqueiro é composto de uma ação verbal e de uma parte implícita, que não aparece no enunciado, mas sem a qual o enunciado careceria de orientação. Nesse sentido, um enunciado é como um "entinema",

12 Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtin – the dialogical principle*, University of Minnesota Press, 1984, p. 41.

isto é, como uma figura da lógica em que um silogismo tem uma premissa não explícita. A questão que logo se põe diz respeito à natureza dessa parte não-verbal do contexto da enunciação. Essa palavra grega, aliás, tem conotação visual de "thumos" que quer dizer tanto ter opinião, pretensão, quanto, olhar ou olhar atentamente. Ambos aspectos são preservados em Bakhtin, com sua metafísica visual. Trata-se, por exemplo, de quando se usam expressões como "Hum, sim", "Até logo", "Veja aquilo", etc. Ora, sem o contexto da enunciação, isto é, ver onde elas ocorrem, não se poderia compreendê-las. Bakhtin logo avisa de que não se trata de um ambiente externo totalmente mecânico e objetivo. Mesmo assim, ao longo dos anos de 1920, houve, a nosso ver, um desdobramento de um forte compromisso com uma versão de acentuado realismo ontológico até posições mais suavizadas, embora não totalmente isentas dos problemas de origem. O seu compromisso com um contexto espacial objetivado está bem expresso na afirmação:

> *O contexto extraverbal do enunciado é composto de três aspectos:*
> *1 – o horizonte espacial comum dos interlocutores (a unidade visível: o quarto, a janela, etc.),*
> *2 – o conhecimento e compreensão da situação, comum a ambos interlocutores.*
> *3 – a sua comum valoração (o que ocorre) da situação*[13].

Há aqui, por parte de Bakhtin, um compromisso explícito com a espacialidade newtoniana, mas também um esforço de, semelhante ao do Heidegger nessa época, de destacar o aspecto singular em oposição ao vazio e à desvitalização fática dos universais. É por isso que, contra Saussure para o qual o caráter individual do enunciado é irrelevante para a ciência da linguagem, Bakhtin seguiu uma tradição russa de destacar o caráter "individualista e subjetivista do enunciado". Ora, esse aspecto singularizado do enunciado pertence ao contexto da

[13] Todorov, op. cit., p. 42.

enunciação. Nas suas palavras: "a comunicação verbal nunca será entendida fora da sua ligação com a situação concreta". Mas, então, o problema continua, pois como entender o vínculo entre o enunciado e contexto da sua enunciação sem comprometimento com a metafísica espacial objetivadora. Para evitar isso, Heidegger entendeu o discurso como ser-no-mundo e a relação entre falante e ouvinte como comunicação existencial. A partir daí pode-se entender o giro da significação que torna objetivo um enunciado e de como a linguagem origina-se no discurso; com isso, "a disposição e a compreensão são de maneira igualmente originária determinadas pelo discurso" (*Ser e tempo* §§ 33 e 34). Ora, o esforço de Heidegger fica comprometido precisamente ao tentar escapar do vazio do universal na singularidade do ser-aí, que acaba sendo um construto monocêntrico. Bakhtin, por seu lado, para evitar o monocentrismo entende o enunciado como comunicação dialógica, mas, como estamos vendo, sem o conceito de ser-no-mundo e de compreensão como um existencial, comprometendo-se com uma noção de contexto de tal modo espacializado que tende a entranhar o mundo. Sua vantagem em relação a Heidegger é que desde logo entende o enunciado numa relação comunicativa entre dois interlocutores. Isto é, ao invés de privilegiar um "eu" existencial, ele dá atenção ao "nós". Desse modo, expressões em primeira pessoa do singular como "eu quero", "eu penso", "eu vejo" não teriam sentido, pois só teriam sentido enquanto enunciados que implicam vários interlocutores. Esses enunciados ao modo de réplicas em que um "eu" se contrapõe a um "nós" só poderiam ser entendidos no contexto social em que são emitidos. E mesmo os enunciados corriqueiros e cotidianos teriam algo a ver com "entes (entinemas) objetivos e sociais" e só seriam compreendidos por aqueles que compartilham o "mesmo horizonte social"[14]. Ora, com o destaque dado ao horizonte social, Bakhtin/Voloshinov/Medvedev afasta-se de uma posição que se privilegiava o aspecto espacial do contexto da enunciação.

[14] Citado por Todorov, p. 42.

Essa posição será todavia ainda corrigida por uma interpretação mais semântica, ou seja, o contexto da enunciação da relação espacial entre os interlocutores será entendido considerando os três seguintes aspectos do enunciado:

> *1- o tempo e os espaço da enunciação ("onde", "quando"),*
> *2- o objeto ou o tema do enunciado (sobre o que se fala) e*
> *3 – as relações dos interlocutores com o que está acontecendo (a valoração)*[15].

Ora, se o tempo e o espaço são agora entendidos a partir dos advérbios de tempo e lugar, o objeto ou o tema enunciado bem como a relação dos interlocutores com o que está acontecendo, mantêm todavia compromissos com a exterioridade. Isto é, todavia persiste aqui de modo ainda não suficientemente esclarecido a pergunta pela natureza do vínculo entre os interlocutores e o seu contexto de enunciação. E mais: como num enunciado se dá a relação entre o verbal e o não-verbal? E uma vez que só se compreende o enunciado no contexto da enunciação como se pode ou se aprendeu a discriminar os diferentes contextos de enunciação? Essas questões têm um caráter fortemente wittgensteiniano que, a rigor, concebe uma gramática filosófica da linguagem e não do discurso, mas que, a nosso ver, também vale para este, pois os diversos tipos de discursos são também feitos pelo domínio público da suas execuções. Em Wittgenstein, porém, a rejeição das ilusões gramaticais desfaz igualmente o par universal/singular. Bakhtin, por seu lado, ao rejeitar uma lingüística ou ciência da linguagem saussuriana aproxima-se de Heidegger opondo a execução fática do discurso e, portanto, do enunciado da generalidade vazia da lingüística. Heidegger, em *Ser e tempo* e em *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo - finitude – solidão* (1929), concebeu a ontologia fundamental desde o construto ser-aí (*Dasein*) tomando-o como um *singulare tantum*. Ora, Bakhtin também procura essa singularização numa concepção do enunciado dialógico executado numa si-

[15] Todorov, op. cit., p. 42.

tuação singular, ou seja, num determinado contexto de enunciação. Se a dificuldade de Bakhtin foi a de não ter à disposição a noção de ser-no-mundo, a de Heidegger, por sua vez, foi a de não entender o enunciado de modo clara e explicitamente dialógico. Em Heidegger, o diálogo é concebido desde o ser-com-os-outros, mas de tal modo que essa relação se expressa a partir da abertura do ser-aí singular; isto é, a coexistência é posta e concebida a partir do ser-aí. Para Bakhtin, a singularização está no enunciado que possui uma parte verbal e outra não-verbal, pois os interlocutores não apenas falam e ouvem, mas dialogam num determinado contexto. Os três aspectos do enunciado formam a "situação", isto é, uma situação social concreta que, pretenderia Bakhtin, resiste ou contrapõe-se à universalidade ou generalidade vazias. Para Heidegger, o "social" seria um modo de queda da singularização existencial, mas para Bakhtin, "a comunicação verbal nunca poderá ser compreendida ou explicada fora dessa relação com a situação concreta". Isso permitiria fazer a diferença entre o enunciado e a proposição, pois o primeiro diria respeito a um contexto particular que é sempre social, enquanto que a segunda não necessitaria de um contexto. Ou seja, o contexto, a situação concreta está fortemente determinada pelo social, pois quando o enunciado é dirigido a alguém tem-se no mínimo uma microsociedade formada ente falante e ouvinte, mas também porque o falante e o ouvinte já são sempre seres sociais[16]. Mas um entendimento social do enunciado não seria também "sociológico" e, portanto, genérico? Certamente. A singularização existencial ou a comunicação dialógica existencial tende a perder-se na generalidade do social. É claro que, diferentemente de Heidegger, Bakhtin via a sociedade como um campo de conflito e disputas. Seja como for, a sua concepção do enunciado, durante esses anos, mostra a sua proximidade com o marxismo. A situação do enunciado está vinculada e validada pela sociabilidade. E assim, o "horizonte espacial" comum aos interlocutores (mesa, janela, escada, etc.)

[16] Todorov, op. cit., p. 43.

dão lugar à validade social do enunciado, pois o enunciado trocado entre duas pessoas é, ao fim e ao cabo, orientado para as pessoas que dialogam, mas o que possam ser essas pessoas já está determinado pela sua vida social. Ora, essa parte não-verbal e decisiva, e que não aparece no enunciado é o que lhe dá validade. Ou melhor, é precisamente essa parte não-predicativa ou verbal do enunciado o que garante a sua individualidade ou singularidade. Mas repitamos: como se pode acessar ou sequer reconhecer esse âmbito não-verbal? Não seria ele também uma generalidade vazia? Uma sociabilidade assim concebida não seria uma espécie de noite em que todos os gatos são pardos? Ora, não se trata de iluminar a sociabilidade com as luzes da razão para entender-se a validade de um enunciado, mas de, no caminho de Humboldt, encontrar o caráter originário e principial do discurso e do enunciado, um terreno que Bakhtin conquistou principalmente em PPD. E, pelo que estamos vendo, não foi um caminho tão simples. Pois envolve a passagem dos discursos em primeira pessoa do singular "eu", ao modo de Heidegger, para os que dizem respeito ao "nós", ou seja, da experiência privada e inacessível do eu para a experiência pública e dialógica do "nós". Ora, aqui pouco importa a gramática dos pronomes pessoais "eu" e "nós", pois eles só teriam vida no discurso e na circunstância em que ele é proferido. No entanto, encontram-se em Bakhtin, nessa época, fortes indícios de avanço na resolução dessa problemática quando, ao modo neo-kantiano, também afirma:

> *Não há experiência fora da sua incorporação em signos... Não é a experiência que organiza a expressão, mas, ao contrário, a expressão que organiza a experiência e que, num primeiro momento, dá forma e determina sua direção.*
> *Fora do material da expressão, nenhuma experiência. E mais, a expressão precede a experiência, é sua origem (cradle)*[17].

A recepção kantiana e fenomenológica colabora para que Bakhtin conceba a expressão dialógica de modo singulari-

[17] Todorov, op. cit., p. 43.

zado, pois sua tentativa de destruir o monologismo anda junto com, nas palavras de Wittgenstein, refrear a "ânsia de generalidade". A expressão, porém, se dá ou se entende numa certa situação. Mesmo uma expressão simples como o choro de uma criança está orientado para a mãe. As expressões mais primitivas já são dialógicas, isto é, envolvem algum tipo de interação verbal. Às vezes, Bakhtin defende também a noção bem ampla de diálogo como que se dá entre culturas, formas de vida, modelos científicos, etc. Mas, como vimos, a carnavalização e a noção de idéia vinculada às imagens de personagens dá ao diálogo um cunho dramatúrgico existencial. É como se os enunciados fossem proferidos ao modo da compreensão existencial. Assim, um enunciado sempre será parte de um diálogo e este expressão de uma certa situação ou contexto dialógico. E é isso que permite uma diferenciação fundamental para Bakhtin/Voloshinov entre a significação na linguagem e a significação no discurso. Segundo Todorov, essa distinção está em que a significação pertence à linguagem enquanto que o discurso vincular-se-ia ao tema. Distintamente de Wittgenstein que entende a vitalidade da significação na execução das palavras na linguagem, Bakhtin/Voloshinov, por seu lado, entende que a significação, por si mesma, não significa nada, pois a vida dos signos está no tema. No tema concreto, o que é abstrato na linguagem se singulariza e ganha vida significativa, ou seja, a linguagem surge da vitalidade do discurso. Por vezes, o modo de apresentação desse assunto ainda é o da filosofia da consciência quando, por exemplo, afirma-se: "O tema é uma *reação da consciência em devir ao ser em devir*"[18]. Ora, o tema não paira na mente ou num mundo ideal, mas é "um sistema de signos complexo e dinâmico", isto é, como sistema de signos o tema diz respeito à significação da linguagem, mas enquanto vivo e dinâmico diz respeito ao tema. Por isso, não é possível uma distinção absoluta entre esses âmbitos, pois a linguagem é uma espécie de "aparato técnico para a realização do tema". Mas onde se apreenderia o

[18] Bakhtin/Voloshinov, *Marxismo e filosofia da linguagem*, 1981, p. 131.

tema senão no contexto da enunciação? Sem essa singularização os signos seriam ilusões metafísicas abstratas e genéricas. Por exemplo, a expressão "que horas são?" por si só não significaria nada e seria idêntica em todas as situações em que é pronunciada, pois é o seu vínculo com a situação concreta que lhe dá o caráter concreto de tema. Desse modo, Bakhtin/Voloshinov, vinculam o tema a enunciação completa e tornam-no "superior" à significação, isto é, o que é superior na ordem lógica é anterior na ordem ontológica. O tema é, portanto, o âmbito que se constitui a significação. Poder-se-ia dizer o âmbito que se decide a vida e a morte da significação. Ou melhor:

> *A maneira mais correta de formular a inter-relação do tema e da significação é a seguinte: o tema constitui o estágio superior real da capacidade lingüística de significar. De fato, apenas o tema significa de maneira determinada. A significação é o estágio inferior da capacidade de significar. A significação não quer dizer nada em si mesma, ela é apenas um potencial, uma possibilidade de significar no interior de um tema concreto. A investigação da significação de um ou outro elemento lingüístico pode, segundo a definição que demos, orientar-se para duas direções: para o estágio superior, o tema; nesse caso tratar-se-ia da investigação da significação contextual de uma dada palavra nas condições de uma enunciação concreta. Ou então que ela pode tender para o estágio inferior, o da significação; nesse caso, será a investigação da significação da palavra no sistema da língua, ou em outros termos a investigação da palavra dicionarizada*[19].

Com isso, entende-se que o enunciado tem vida concreta como tema, ou, melhor ainda, o tema se explicita na situação concreta do enunciado. A situação é a instância de singularização que, aliás, tanto ocupou Heidegger em sua ontologia fundamental, pois é ela que, ao fim e ao cabo, permitiria afastar o vazio fático dos universais ou das generalidades. Em Bakhtin há, como estamos mostrando, uma evolução para destacar, contra o fundo genérico da linguagem, a singularidade do

[19] Bakhtin/Voloshinov, op. cit., p. 131.

enunciado, mas essa singularidade está, por sua vez, vinculada às circunstâncias geográficas, sociais e históricas. E a dificuldade é: o que vem antes, a circunstância ou o enunciado? Ou melhor, como dar conta da circunstância senão pelo enunciado? Os aspectos extraverbais da enunciação teriam de ser socavados num âmbito anterior às circunstâncias sociais, pois estas só aparecem como contexto da enunciação porque podem ser entendidas assim ou assado.

Bakhtin dá indicações de que o extraverbal pode ser o corpo humano à medida que este também fornece um material mais rude para a expressão de valores, como os gestos e a entonação da voz. Toda a entonação tem duas orientações; uma para o ouvinte que pode ser uma cúmplice ou testemunho e outra que é o objeto do enunciado, como se houvesse um terceiro participante na conversa que, pela entonação, pode ser insultado, lisonjeado, desprezado ou elogiado. Como a linguagem geral poderia dar conta do caráter zombeteiro e debochado da entonação? Mas só se aprende a ser hipócrita em sociedade. Ora, tanto a expressão gestual quanto a entonação da voz são acontecimentos eminentemente sociais. Pois, para Bakhtin, é na vida social que se aprende a distinguir esta circunstância expressiva da outra. É interessante, portanto, reconhecer com Bakhtin que, diferentemente da significação lingüística, o enunciado está embebido de valores políticos, religiosos, éticos e estéticos. Para a generalidade da linguagem o mundo dos valores é algo estranho, pois "apenas o enunciado pode ser belo, apenas o enunciado pode ser sincero ou falso, corajoso ou tímido, etc. Todas essas determinações mantêm-se sobre a organização dos enunciados e da obra; em conjunção com suas funções eles presumem a unidade da vida social, especialmente a unidade concreta do horizonte ideológico"[20]. Isto é, os enunciados têm também a função de organizar a vida social e ideológica. No entanto, Bakhtin/Voloshinov, mesmo entendendo o diálogo entre gêneros e culturas, mantêm uma noção bastante fenomenológica-

[20] Todorov, op. cit., p. 46.

existencial-dostoievskiana do enunciado, pois as relações entre o falante, o objeto e o ouvinte estabelecem um pequeno drama em que o elemento verbal é apenas uma malha numa rede em que o proferimento é encenado. Originariamente, por conseguinte, o enunciado surge num cenário marcado por uma certa dramaturgia da vida[21].

Os modos como se expressam os enunciados é o mais decisivo, pois são eles que determinam o caráter monológico ou polifônico da produção literária e da poética da vida fática. Uma posição vertical indica a presença determinante do autor que estabelece uma hierarquia entre o superior e o inferior enquanto que no plano horizontal predominam enunciados de cunho marcadamente democráticos como a narrativa objetiva, a confissão, a apóstrofe que, enquanto interrupção do orador que se dirige a coisas ou pessoas, interpela de algum modo o discurso monológico. Esse tipo de enunciados perturba a pretensa unidade do discurso univocal. Nesse momento, porém, Bakhtin/Voloshinov ainda está comprometido com a noção externa da validade do enunciado. No entanto, o passo adiante dado por Bakhtin é entender o papel do autor e do receptor cada vez mais a partir do enunciado. A compreensão do enunciado envolve cada vez menos o momento de validade objetiva, pois os enunciados passam a ser compreendidos a partir de enunciados anteriores e, portanto, a partir de relações dialógica internas. Aqui não há uma teoria do enunciado, mas apenas uma descrição dos diversos tipos de discurso, ou melhor, uma "tipologia do enunciado". Aí tem-se o reconhecimento do caráter dramatúrgico do enunciado, pois

> *nenhum modo da comunidade verbal pode encontrar palavras na linguagem que sejam neutras, isentas de aspirações e valorações de outros, esvaziadas das vozes dos outros. Ao contrário, ele recebe a palavra pela voz de um outro e permanece envolvido por essa voz do outro. Ele intervém em seu próprio contexto desde o contexto do outro, já perpassado pelas intenções do outro. Portanto, sua própria intenção já encontra a palavra viva. (A pa-*

[21] Todorov, op. cit., p. 47.

lavra "intenção", mais tarde, será substituída por "interpretação")[22].

A linguagem, portanto, deixa de ser entendida de modo objetivador ou de dirigir-se para objetos sejam eles meramente entes disponíveis ou fatos sociais. O importante é que a linguagem é entendida como um âmbito saturado de entonações, valorações e orientações. A linguagem e o discurso estão já sempre embebidos de situações existenciais e práticas. E assim, parte-se dos discursos existenciais para as linguagens simplesmente dadas das teorias. Só que postos explicitamente nos termos da dialogia existencial, pois embora em *SZ* Heidegger trate do fenômeno da comunicação existencial como um modo público do ser-com-os-outros, permanece comprometido com uma ontologia concebida a partir do construto – ser-aí – monocentricamente concebido. Mas se isso é um problema para Heidegger, também Bakhtin, na falta de um conceito polifônico de mundo, permanece todavia dependente do "contexto da enunciação". Ou seja, mesmo na obra bem posterior, que Todorov chama de "segunda síntese", o enunciado ainda precisa de um "contexto da enunciação". Mas o que vem a ser um contexto senão o cenário onde ocorre um enunciado ou o diálogo? Esse contexto é precisamente o que faz do diálogo um evento singular por oposição ao vazio da lingüística e das filosofias da linguagem. Um enunciado é feito de palavras e, portanto, não pode ser feito sem a linguagem, que é sempre reiterativa ou repetitiva. Seria, então, o contexto da enunciação o que torna o enunciado um evento único. Assim, num enunciado a neutralidade da linguagem dá lugar a algo distinto e novo. A compreensão envolve o caráter universal da linguagem e o singular do enunciado. Em Bakhtin, como estamos mostrando, o contexto é marcado pela dramaturgia existencial do horizonte comum ao falante e ao ouvinte, o que, por exemplo não ocorre no modelo da comunicação de Jakobson. Todorov elabora um esquema que serve para

[22] Cit. Por Todorov, op. cit., p. 48.

distinguir o modelo comunicativo entre eles.

Bakhtin	*Jakobson*
objeto	*contexto*
falante enunciado ouvinte	*emissor mensagem receptor*
intertexto	*contato*
código	*linguagem*

O esquema do modelo comunicativo bakhtiniano precisa ser entendido como dialógico do falante para o ouvinte e deste para aquele. O discurso está impregnado de tonalidades afetivas. Pode-se ver no esquema a clara distinção entre o contexto destituído de dramaturgia de Jakobson e, no caso de Bakhtin, a distinção entre a vitalidade do discurso e a neutralidade da linguagem. O grande problema aqui é que o enunciado, o intertexto e a linguagem são tomados como meios de transmissão do sentido trocado entre falantes. Ou seja, aqui persiste todavia a distinção entre sentido e conteúdo, isto é, a ilusão gramatical de que as palavras ou enunciados são portadores de um sentido que se projeta para além delas, de que eles são meios que transmitem um conteúdo. O enunciado e o conteúdo manteriam, no caso, uma relação externa. A exterioridade seria o contexto da enunciação ou a condição de validade do enunciado. E assim, a questão do "contexto da enunciação" dos primeiros tempos todavia permanece lançando suspeitas sobre a dialogia, pois como dar conta do contexto sem já se estar munido da linguagem ou, no caso, do discurso? Usando as palavras de Heidegger, ter-se-ia de indagar sobre os compromissos ontológicos da noção de "contexto da enunciação".

Bakhtin e Heidegger partilham a posição de crítica à universalidade ou generalidade vazia da lingüística e da metafísica em sua aversão à singularidade. As dificuldades de Heidegger em *Ser e tempo* são herdadas da fenomenologia da consciência transcendental monocêntrica enquanto que as dificuldades de Bakhtin, por não ter um conceito de ser-no-mundo, são as de procurar a validade do enunciado num contexto externo à experiência da vida fática, pois, ao modo heideggeriano, já se in-

terpretaria os entinemas sociais, históricos ou políticos desde a experiência do mundo impregnada de tonalidades afetivas existenciais. Ora, vimos que um entinema envolve uma referência a uma realidade não verbal. Mas que é esse âmbito não verbal senão validade objetiva do enunciado? Desse modo, o enunciado é semelhante a um juízo. A validade objetiva é o conteúdo do juízo. A noção de que um enunciado ou uma proposição seja portadora de um conteúdo é rejeitada por Heidegger e Wittgenstein, mas Bakhtin ainda se vê às voltas com a atribuição de uma realidade social ao sentido de um enunciado, como aquilo que lhe dá validade, isto é, de que ele só pode "valer" desde um pano de fundo social. O enunciado precisa da autorização dos fatos sociais. Em *Ser e tempo*, Heidegger, brevemente, já havia detectado o problema da validade nos seguintes termos: "não discutiremos em maiores detalhes a teoria do 'juízo' *(Theorie des Urteils),* hoje predominante, que se orientada pelo fenômeno da 'validade' (*Geltung*). Basta uma indicação da problematicidade variada do fenômeno da 'validade' que, desde Lotze, se apresenta como 'fenômeno originário' *(Urphänomen),* ou seja, um fenômeno que já não é mais passível de uma análise ulterior. Esta condição se deve ao fato de o fenômeno não ter sido esclarecido em sua constituição ontológica. A 'problemática' que se aninhou em torno dessa palavra idolatrada não é menos obscura. Validade indica, por um lado, a *'forma' da realidade ('form' der Wirklichkeit),* atribuída ao conteúdo do juízo enquanto o que permanece inalterado frente ao processo 'psíquico' de julgamento *('psychischen' Urteilsvorgang),* esse em contínua transformação. No estado da questão do ser, caracterizado na introdução deste tratado, não se poderá esperar que a 'validade' se distinga, enquanto 'ser ideal', por uma clareza ontológica especial. Por outro lado, validade também significa que o sentido do juízo de valor vale para seu 'objeto', assumindo assim o significado de *'validade objetiva'* (*objektiver Gültichkeit*) e objetividade em geral. O sentido 'válido' dos entes válido em si, mesmo 'independente do tempo', vale no sentido de ter valor para todos os que julgam racionalmente. Validade significa agora *constringência*, 'validade universal'... Nós não restringimos previamente

o conceito de sentido à acepção do 'conteúdo do juízo', entendendo-o como fenômeno existencial, já caracterizado, onde o aparelhamento formal do que se pode abrir na compreensão e articular na interpretação torna-se visível" *(Ser e tempo,* p. 155,156). Ou seja, Heidegger retira o fenômeno da validade do seu caráter cognitivo e o considera a partir da compreensão existencial. O sentido origina-se no ato da significação, no lidar com utensílios-sinais e, mais ainda, capazes de, pelo discurso, expressar as tonalidades afetivas existenciais. A metafísica da presença em que é colocado o problema da validação no qual um processo mental relaciona-se com a validade objetiva e independente do tempo é então refutada. Ora, a concepção de Bakhtin/Voloshinov não trata de juízos como os de um sujeito cognitivo, pois o processo mental cede lugar ao enunciado levado a cabo no processo dialógico, mas o dialógico todavia precisa do salvo conduto do dado social. O diálogo, na falta de um maior esclarecimento ontológico, precisa de um "conteúdo" que lhe torne válido. Em PPD, Bakhtin esforça-se para escapar dessa dificuldade, principalmente quando se ocupa em dar conta da problemática do discurso e do diálogo em Dostoiévski. Voltemos, portanto, a PPD.

Os críticos literários e os lingüistas, segundo Bakhtin, reconhecem comumente que no discurso artístico há um "conjunto de fenômenos" que ultrapassam os limites das ciências da linguagem, pois eles se caracterizam pela duplicidade de sentido. E só uma metalingüística poderia dar conta das sutilezas dos duplos sentidos. É o caso da estilização, da paródia, do *skaz*, isto é, de um tipo de narrativa em que a narração é feita por alguém distanciado do autor, por uma pessoa nomeada explicitamente ou então subentendida. Esse narrador pode ter até um discurso próprio e que se distingue do narrador principal. Pertence a esses fenômenos também o diálogo, especialmente, quando ele se expande em réplicas. Apesar das suas diferenças, tais fenômenos da linguagem têm algo em comum: "o caráter de duplo sentido da palavra, isto é, num sentido a palavra se dirige para um objeto comum,

mas em outro sentido ela se dirige para *um outro discurso*, para o *discurso de um outro*" (PPD, p. 161). Por exemplo, o famoso diálogo entre Raskolnikov e o juiz de instrução Porfiri. Ambos têm como objeto o assassinato da velha usurária, mas as interrogações de Porfiri se dirigem para um outro discurso de Raskólhnikov. Esse discurso cheio de evasivas e despistes remete o autor para um outro discurso do criminoso e dos possíveis motivos dos seus atos. Essa dupla orientação da palavra é crucial para Bakhtin, pois, sem ela não se poderia compreender nem a estilização, que seria rapidamente entendida simplesmente como estilo, nem tampouco a paródia que seria tomada apenas como uma obra maldosa. O fenômeno da duplicidade da palavra, porém, extrapola os limites da lingüística. E é a partir dele que poder-se-á melhor compreender o caráter bivocal do discurso que freqüentemente escapa aos críticos literários e aos lingüistas. O máximo que eles conseguem entender sobre a natureza desses fenômenos ainda é muito limitado, embora seja todavia relevante o reconhecimento dessa duplicidade de sentido da palavra. Num primeiro momento, entende-se, segundo Bakhtin, que esse duplo sentido da palavra não é muito evidente tanto no *skaz* quanto no diálogo com réplica, pois o *skaz* pode ter apenas a orientação do objeto e a réplica no diálogo assumir uma significação direta e imediata. Ora, essa objetividade e imediatez podem diluir o duplo sentido das palavras. Na maioria das vezes, porém, ambos os fenômenos estão dirigidos para o discurso do outro: "o *skaz*, estilizando este discurso, a réplica, levando-o em conta, correspondendo-lhe, antecipando-o" (PPD, p. 161). Isso está certo, mas é insuficiente. É preciso ir mais adiante se se quiser apanhar o que é mais caro a Bakhtin: a natureza do discurso, ou melhor, a distinção entre os discursos bivocais e monovocais, o que passou despercebido pelo contexto monológico em que se moveram a lingüística e a crítica literária.

Vimos que os discursos duplamente orientados, isto é, os discursos que envolvem "o discurso de um outro" pertencem os fenômenos heterogêneos como a estilização, a paródia e o diálogo. Entender os modos como em certos contextos eles se combinam e como se relacionam uns com os outros dão origem a problemas geralmente omitidos pela estilística, ou seja, a crítica tradicional não consegue tematizar precisamente os estilo do discurso em prosa.

Segundo Bakhtin, há três tipos básicos de discurso cuja compreensão permite acessar a complexidade e polifonia do discurso em prosa. São eles: o discurso direto, o discurso do herói ou da pessoa representada e o discurso orientado para o discurso de um outro.

O primeiro tipo é o discurso direto e imediato, isto é, aquele que está objetivamente orientado. É um discurso que o autor ou o falante usa para nomear, comunicar, enunciar, representar. Ele visa uma representação direta do objeto. É, portanto, totalmente monológico. É um discurso que dá conta apenas de si e de seu objeto. É maximamente adequado ao seu objeto. Mesmo que ele seja usado para imitar alguém isso não muda a sua natureza uniformemente direcionada para tal. Bakhtin entende que esse tipo de discurso é como os andaimes necessários para a construção, mas que, a rigor, não fazem parte do conjunto arquitetônico. Poder-se-ia dizer que ele tem um estilo bruto ou de que seu autor é um soberano sem nenhuma resistência, pois não há mediações entre o sujeito da enunciação e os objetos aos quais ela se dirige. Não há ouvintes que pudessem questioná-lo, colocá-lo sob suspeita, ironizá-lo, etc. Sua objetividade é tal que o seu autor é também objetificado por ele. É um discurso tão pleno de significação que não deixa espaço para manobra nem mesmo para o seu autor. O autor/falante usa um discurso tão direto e tão significativo que não deixa margens a dúvidas e, nesse contexto, "constitui a instância suprema de significação" (PPD, p. 164).

O segundo tipo de discurso é também representado e direto, mas de modo não tão monovocal como o do primeiro

tipo. É o caso do "discurso direto dos heróis". Ora, esse discurso tem um duplo caráter, pois, neste caso, o discurso do herói só existe a partir do discurso do autor. Sua significação é direta, mas caracterizada, tipificada e colorida. Ou seja, o discurso do herói não se situa no mesmo plano do discurso do autor, mas mantém-se numa certa distância ou perspectiva em relação ao discurso do autor. Seu caráter colorido ou tipicidade denotam que ele não tem apenas uma direção para o objeto, mas "ele mesmo é objeto de orientação". Essa "perspectiva" ou "distanciamento" se expressa na "unidade da enunciação do autor e na unidade de enunciação do herói", mas o discurso do herói, neste caso, carece de autonomia, ele é subordinado ao discurso do autor e, mais ainda, faz parte dele. O tom característico, típico e colorido do discurso do herói está assegurado no discurso do autor. Nas palavras de Bakhtin: "O discurso da personagem é elaborado precisamente como o discurso do outro, como o discurso de uma personagem caracterológica ou tipicamente determinada, ou seja, é elaborado como objeto da intenção do autor e nunca do ponto de vista de sua própria orientação objetiva. O discurso do autor, ao contrário, é elaborado estilisticamente no sentido da sua significação objetiva direta. Deve ser adequado ao seu objeto (cognitivo, poético, etc.). Deve ser expressivo, vigoroso, significativo, elegante, etc.; do ponto de vista da sua tarefa concreta imediata: denotar, expressar, comunicar e representar alguma coisa. A elaboração estilística desse discurso também está orientada para uma interpretação puramente objetiva" (PPD, p. 162). Esse é o discurso concreto, isto é, o discurso em que a personalidade é representada segundo diferentes graus de concreticidade: a) com predomínio da definição sociotípica e b) com predomínio da definição caracterológica-individual.

Nesse tipo de discurso o discurso do outro está determinado pelo discurso do autor. Ou seja, impera aqui a idéia do autor e, embora o discurso não seja direto, o discurso do outro (personagem) é o discurso do autor que se realiza através das palavras de um outro. O autor é a instância última a

partir da qual mesmo a concepção ou sustentação do discurso objetivo é assegurada. A partir do autor é que esse discurso é concretizado. Os outros são como marionetes nas suas mãos. Pode haver diferentes graus de objetividade no discurso do outro, mas é o autor que as define. E isso se deve a que no discurso direto do autor encontra-se a última instância da significação e do estilo.

Sobre os distintos graus de concreticidade no contexto do autor, isto é, sobre a sua maior ou menor presença no discurso do outro, Bakhtin fornece dois exemplos. Num deles aproxima Tolstói e Gógol, o príncipe Andrei e Akáky Akákievitch. Nesses exemplos entende que "na medida em que se intensifica a intencionalidade objetiva direta das palavras do herói e diminui correspondentemente a sua objetividade, a interrelação do discurso do autor e do discurso da personagem começa a aproximar-se da relação de reciprocidade entre duas réplicas de um diálogo. A relação perspectiva entre eles atenua-se e eles podem aparecer num só plano. É verdade que isto se apresenta apenas como tendência, como propensão ao limite que não se atinge" (PPD, p. 163).

O outro exemplo é o diálogo dramático ou dramatizado. À primeira vista, ter-se-ia nesse caso o conflito entre idéias, mas, no contexto do autor essas relações dialógicas são rígidas, pois estão vinculadas por "enunciações objetivas representadas e por isso mesmo objetivadas". Isto é, elas são objetivadas porque são representadas a partir da soberania do autor. Conduzidas por ele, elas enfrentam-se entre si, mas não só não deixam de fora o seu criador, como tampouco conseguem tocar-se e alimentar-se uma da outra, de enriquecer-se significativamente entre si. Elas, portanto, "não são atrito entre as duas últimas instâncias significativas mas de um atrito objetivo (temático) entre duas posições representadas, inteiramente subordinado à instância suprema e última do autor. Neste caso, o contexto monológico não se interrompe nem se debilita" (PPD, p. 163). Enquanto prevalecer o contexto objetivo do autor, não haverá o debilitamento e destruição do discurso monovocal. Isso só pode ocorrer quando houver uma

democratização entre as enunciações, mas de modo que elas, ao se dirigirem para um objeto, não o fazem mantendo-se lado a lado, mas cruzando-se dialogicamente e é desse entrecruzamento de palavras de igual peso que o contexto monológico começa a ceder lugar ao contexto dialógico. Esse entrecruzamento de discursos iguais não é temático no sentido em que não se pode antecipar o resultado do diálogo autêntico; por isso, no entrecruzamento dessas palavras eqüipolentes "pouco importa que se confirme uma a outra ou se completem mutuamente ou, ao contrário, estejam em contradição ou em quaisquer outras relações dialógicas (por exemplo, na relação entre pergunta e resposta)" (PPD, p. 164).

Resumidamente: o discurso do primeiro tipo é imediato, direto, dirigido para seu objeto. O discurso do segundo tipo também é orientado para seu objeto, mas ele próprio é basicamente objeto da orientação dada pelo autor. Embora este lide com ele direcionando-o de lá para cá ou daqui para lá, não consegue penetrar na intimidade do discurso objetivado, pois, nesse caso, não há entrecruzamento dialógico. O discurso que se tornou ele próprio objeto pode ser manipulado pelo autor, mas ele se objetivou de tal modo que se mostra como se fosse "um discurso direto de uma só voz". Não há aqui ressonância nem eco, pois esse discurso torna-se objeto sem se saber como tal; ele se parece a "um homem que faz um trabalho sem saber que está sendo observado". Para Bakhtin, tanto o discurso primário e imediato que se dirige para o objeto, quanto o discurso transformado em objeto pela presença soberana do autor são "discursos monovocais". Ora, não se trata de eliminar a estreiteza desse discurso, mas de compreendê-lo a partir de discursos mais complexos e sutis em que operam no mínimo duas vozes, como na paródia, no *skaz* e na estilização. E com isso entramos no terceiro tipo de discurso, o discurso orientado para o discurso de um outro, o discurso bivocal.

A exposição do discurso orientado para o discurso de um outro divide-se em três tipos que são cada um deles divididos em subtipos. Seguiremos o esquema de Bakhtin (PPD,

p. 173).

1 – discurso bivocal de orientação única. Sua característica básica é que tende para a redução do grau de concreticidade. Tende para a fusão de vozes e, portanto, para o discurso do primeiro tipo. Ele se subdivide em:

a- estilização;
b- narração do narrador;
c- discurso não-objetificado do herói-agente (em parte) das idéias do autor;
d- *Icherzälung*.

A estilização é um fenômeno da linguagem que é feito a partir de um estilo pré-existente, isto é, ela envolve um conjunto de técnicas de aproximação e de reprodução. Em determinada época ele se consolidou de tal modo que tornou-se uma espécie de "significação direta e imediata, exprimiu a última instância da significação". Esse caráter direto dá ao estilo pressuposto o caráter de um discurso de primeiro tipo, pois só esse tipo de discurso pode ser objeto de estilização. É sobre esse discurso que opera a estilização, ou melhor, o estilizador toma a idéia de um outro e a põe a seu serviço, daí porque opera a partir do discurso de um outro, isto é, de um outro discurso. Esse conjunto de procedimentos feitos sobre o discurso de um outro retira o caráter meramente objetivador da estilização e lhe dá um caráter convencional, lhe dá a capacidade de convencionar, isto é, de ajustar e combinar. No entanto, essa habilidade opera sempre sob uma sombra de objetividade do discurso do outro a partir do qual ele se torna convencional. Ou seja, para Bakhtin, o discurso convencional é bivocal, mas pressupõe um discurso não-convencional e sério do primeiro tipo. Esse *modus operandi* de fazer com que o discurso ou o estilo pressuposto e não convencional seja empregado para outros fins é o que distingue a estilização da mera imitação. A relativa autonomia da estilização em relação ao discurso objetivador é assim explicada por Bakhtin: "o estilizador usa o discurso de um outro como o discurso de um outro e assim lança uma leve sombra objetiva sobre esse discur-

so. É verdade que a palavra não se torna objeto. Afinal de contas, o importante para o estilizador é o conjunto de procedimentos do discurso de uma outra pessoa precisamente como expressão de um ponto de vista específico. Ele trabalha com o ponto de vista do outro". Onde está essa "sombra de objetividade" que restringe o ponto de vista do estilizador? Ela está em que "a personagem sempre fala a sério. A atitude do autor não penetra no âmago do seu discurso, o autor o observa de fora" (PPD, p. 164). Este recria, mas não consegue apanhar a essência daquele discurso que é condição do seu próprio discurso. O estilo que resiste é concebido nos termos da personagem. A seriedade da personagem e a exterioridade do estilizador não impedem que haja a margem de manobra que permite o discurso convencionalizador e, portanto, a estilização. Bakhtin ressalta que, embora exista uma distinção bastante significativa entre a estilização e a imitação, aconteceu muitas vezes na história que a seriedade de um estilo degringolou pela ação de imitadores-epígonos ou de que os procedimentos do estilo tornaram-se cada vez mais convencionais. Por isso mesmo, a imitação acaba transformando-se numa semi-estilização. Também pode acontecer que a estilização se torne em mera imitação quando o "entusiasmo do estilizador" pelo estilo sobre o qual opera é tão grande que acaba por reduzir a distância entre eles. Ora, foi esse distanciamento que possibilitou a relativa liberdade do discurso convencional.

A narração ou a estória do narrador, por sua vez, é o tipo de discurso em que alguém, a pessoa ou a personagem assume o lugar ou substitui o discurso do autor e, nesse sentido, se parece ao procedimento de estilização. Ou seja, nesse discurso há todavia uma diferença entre o autor e o narrador. Mas a atitude do autor penetra e determina o discurso do outro. A palavra do autor é expressa pela palavra da personagem. Assim como na estilização há aqui uma certa margem de manobra do autor que lhe permite adentrar o discurso do outro e torná-lo convencional; o autor usa a palavra da personagem ou do herói como que de dentro para fora, isto é, coloca

a palavra da personagem a seu serviço. Isso é feito de tal modo que se pode compreender a diferença e a distância entre a palavra do autor e a palavra do outro. Nesse tipo de discurso, o autor tem de conduzir a narração e, desse modo, segundo Bakhtin, "a sombra objetificada que recai sobre o discurso do narrador é bem mais densa do que na estilização, sendo bem mais fraca a convencionalidade" (PPD, p. 165). A palavra ou o discurso do narrador, porém, nunca pode ser totalmente objetivada porque há sempre uma margem de convencionalidade e criatividade que, mesmo mais fracas do que na estilização, fazem com que o discurso do outro, ao substituir o autor, guarde em relação a este uma certa autonomia da voz. A esse discurso de uma pessoa mais ou menos distanciada do autor pertence o *skaz*.

O fenômeno lingüístico do *skaz* faz parte da narração, embora possa acontecer que a partir de um domínio técnico de um estilo literário, o *skaz* possa ser entendido mais como estilização do que como narração. O que interessa a Bakhtin, porém, é ressaltar a orientação para o discurso falado. Narrar quer dizer contar ou falar. Ora, a narração do tipo *skaz* pode perder sua relativa autonomia e convencionalidade. Isso acontece quando ele torna-se "discurso direto do autor, intérprete direto da sua idéia". Em Turguêniev ele é univocal; esse escritor, ao introduzir o narrador, o faz de tal modo que este se confunde com o autor. Nesse caso, sequer há margem para a estilização, isto é, para operar a partir do discurso do outro. "Aqui não há orientação para o tom social do *skaz* do outro, para a maneira social do outro de ver e transmitir o que viu. Tampouco há orientação para a maneira característico-individual. O *skaz* em Turguêniev é plenamente significativo e nele há somente uma só voz que traduz diretamente a voz do autor". O exemplo disso é o romance *Primeiro amor* em que o narrador é simplesmente uma espécie de continuidade do autor.

Em Púchkin, porém, o *skaz* é de caráter bivocal. E é esse aspecto da presença da voz do outro que é realçada. O narrador Biélkin tem uma certa concepção do mundo, um nível

intelectual, uma imagem individual, enfim, certas características próprias que de algum modo se impõem e, com isso, ocasiona uma certa refração da idéia do autor na voz do narrador. Embora tenha prioridade e orientação do autor, a voz do narrador de algum modo se distingue dela. Apesar da orientação única, é todavia bivocal. E essa é a mais corriqueira técnica do *skaz*, isto é, a orientação para o discurso do outro.

Boris Eikhenbaum salientou as relações entre o *skaz* e o discurso falado. A partir daí tentou-se distinguir entre este e o discurso literário. É o caso de Turguêniev que, possivelmente por sua distância da prosa popular, "não gostava e não sabia refratar as suas idéias no discurso do outro. Saía-se mal no discurso bivocal... escolhia um narrador do seu meio social. Esse narrador devia falar necessariamente uma linguagem literária, sem levar até o fim o *skaz* verbal. A Turguêniev importava apenas vivificar o seu discurso literário com entonações do discurso falado" (PPD, p. 167). Esse escritor, recorre ao discurso falado que traz entonações populares para alimentar a sua linguagem literária. Ora, aqui, para Bakhtin, tanto o escritor como o crítico perderiam o principal, isto é, de que a característica do *skaz* não é o discurso falado, mas o discurso do outro. Ou melhor: "dentro do *skaz* é absolutamente necessário distinguir rigorosamente a orientação para a palavra do outro e a orientação para o discurso falado. Ver no *skaz* apenas o discurso falado implica em não ver o principal. Além do mais, toda uma série de ocorrências de entonação, sintaxe e outras ocorrências *lingüísticas* se explicam no *skaz* (quando o autor se orienta para o discurso do outro) precisamente pelo seu caráter bivocal, pela interseção nele verificada de duas vozes e dois acentos" (PPD, p. 167). Em outras palavras, é apenas na duplicidade do discurso que se entendem as entonações das vozes, e não o contrário. As vozes das ruas pressupõem a polifonia dos discursos e, só nestas, encontram seu sentido efetivo.

O *Icherzählung*, ou narração da primeira pessoa, é semelhante à narração do autor. Ou seja, esse discurso pode assumir a orientação do discurso de um outro ou pode, como no

caso de Turguêniev, simplesmente fundir-se com o discurso do autor. Há, portanto, semelhanças de família entre o *Icherzählung*, narração do narrador, narração do autor. Todos são formas composicionais que tendem a ser determinadas pelo autor, mas isso não sendo necessário, mantém em aberto a possibilidade de serem univocais ou bivocais. Sua bivocalidade, porém, assume preponderantemente a direção dada pelo autor.

Todos os discursos do primeiro modo do terceiro tipo possuem "um traço comum que consiste em que o autor inclui no seu plano o discurso do outro no sentido das suas próprias intenções". Nesse modo, o estilizador retoma o discurso do outro em função dos seus propósitos. Ao fazer isso flexibiliza o estilo e o expressa num discurso mais convencional. Do mesmo modo é a narração do narrador que flexiona a idéia do autor, isto é, "ao penetrar na palavra do outro e nela se instalar, a idéia do autor não entra em choque com a idéia do outro (narrador), mas apenas a acompanha no sentido que essa assume, fazendo apenas esse sentido tornar-se convencional" (PPD, p. 168). E aqui entra-se no segundo modo do discurso do terceiro tipo: o discurso bivocal de orientação vária.

Nesse modo do discurso do terceiro tipo ocorre uma redução do grau de concreticidade com a conseqüente ativação da idéia do outro. Ele é internamente mais dialógico e tende a se dividir em dois discursos ou vozes do primeiro tipo. Nesse modo, o discurso do outro não é subserviente ao discurso do autor. Ele é assim subdividido:

a- paródia em todas as suas gradações;
b- *Icherzählung* parodístico;
c-discurso do herói parodístico representado;
d- qualquer transmissão da palavra do outro com variação do assento.

Em todas essas subdivisões encontra-se o discurso da paródia. Por isso detenhamo-nos em sua elucidação. O discurso parodístico vai muito além do da mera estilização, pois

aqui seu autor "fala a linguagem do outro, mas reveste essa linguagem de uma orientação significativa diametralmente oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes. Por isso, é impossível a fusão de vozes na paródia, como o é possível na estilização e na narração do narrador... aqui as vozes não estão isoladas, separadas pela distância (perspectiva autor/narrador), mas estão em oposição hostil. Por isto a deliberada perceptibilidade da palavra do outro na paródia deve ser essencialmente patente e precisa. Já as idéias do autor devem ser mais individualizadas e plenas de conteúdo" (PPD, p. 168). esse tipo de discurso tem um largo emprego na atividade literária e na vida cotidiana, pois pode-se parodiar um estilo, um modo típico-social ou individual de ver, pensar e falar. Pode-se fazer o mesmo com os aspectos mais banais dos discursos dos outros, mas também com o que há neles de mais profundo; pode-se fazer vir à tona o parece "profundo". Aliás, a paródia pode servir apenas como perturbação e abertura, mas também pode ser usada para servir a determinados objetivos. Nesse sentido, as variedades deste modo de discurso do terceiro tipo estão abaladas e em conflito. Esse tipo ambíguo de discurso abunda em nossa complicada forma de vida. O nosso discurso está impregnado das vozes dos outros em que acentuam-se tipos de tonalidades nem sempre muito afetivas, em geral cheias de dúvida, indignação, ironia, gozação, sarcasmo e deboche. Esse tipo é mais sutil e complexo do que os discurso restritos e meramente objetivadores. Eles confundem-se com as várias vozes que se cruzam nos discursos práticos da vida. Ao contrário de Turguêniev que os empregou para embelezar seu estilo literário, Dostoiévski os recriou para mostrar ou liberar a grande variedade de vozes dos outros que clamam para serem ouvidas e respondidas. Sobre isso se manifesta Bakhtin:

As palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas

> *inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais. O único que pode diferenciar-se é a relação de reciprocidade entre essas duas vozes. A transmissão da afirmação de um outro em forma de pergunta já leva a um atrito entre duas interpretações numa só palavra, tendo em vista que não apenas perguntamos como problematizamos a afirmação do outro. O nosso discurso da vida prática está cheio de palavras dos outros. Com algumas delas fundimos inteiramente a nossa voz, esquecendo-nos de quem são; com outras, reforçamos as nossas próprias palavras, aceitando aquelas como autorizadas para nós; por último, revestimos terceiras palavras das nossas próprias intenções, que são estranhas e hostis a elas (PPD, p. 169).*

A paródia, porém, tem um limite. Nela, bem como na estilização, o autor emprega as palavras de um outro para seus próprios fins. Isto é, usa as palavras de um outro para expressar as suas idéias. Mas, ao fazer isso, ele oculta idéia do outro. Ora, o discurso do outro é, efetivamente, uma expressão da idéia do outro. O autor de uma idéia não é o mesmo autor da idéia do outro. Cada qual quer impor a sua idéia e, nesse sentido, o discurso do outro não é mais um objeto que pode ser interpretado, mas um discurso que defende a sua idéia. Com isso, entramos no terceiro modo do discurso do terceiro tipo. Nesse discurso, o outro como que influencia de fora para dentro, de tal modo que, por mais distintas que sejam as relações com a palavra do outro, não se pode impedir sua ação ou influência. Esse terceiro tipo é considerado, por Bakhtin, como uma variedade ou tipo ativo, pois o outro tem um discurso "refletido", isto é, o discurso do outro não é mais um discurso passivo. Ele se subdivide assim:

a- polêmica interna velada;

b- autobiografia e confissão polemicamente refletida;

c- qualquer tipo de discurso que visa o discurso do outro;

d- réplica do diálogo;

e- diálogo velado.

Na polêmica velada, o discurso se choca no objeto ou assunto como discurso do outro, este, porém, não debate nada abertamente, pois está apenas subentendido. Por "polêmica" deve-se entender que o discurso do outro é afastado ou questionado e essa ação não é menos relevante do que o objeto em disputa ou questão. Por exemplo, discute-se sobre o aumento de impostos, mas o assunto ou objeto não basta, é preciso atingir o discurso do outro sobre o mesmo objeto, pois o discurso do outro pode distorcer não só nosso discurso, mas alterar até mesmo o modo de enfocar o objeto. No entanto, por ser velado esse modo de polêmica tem o outro como algo subentendido e só pode atacá-lo de modo indireto. A polêmica velada é extremamente importante na atividade literária e na prática da linguagem ordinária, pois na polêmica aberta, ao confrontarem-se diretamente as palavras do outro, perde-se as sutilezas dos discursos indiretos ou velados, como as alfinetadas ou ainda os tipos de discursos aviltados, empolados, os cheios de ressalvas, concessões, etc. (PPD, p. 170). Como não é um debate aberto, a polêmica velada, se caracteriza por "influenciar de fora para dentro o discurso do autor", isto é, sem muito alarde ele vai impondo-se e redirecionando a voz do autor. Não é por acaso que tem uma importância enorme na formação do estilo, pois tem uma hostilidade furtiva que, ao fim e ao cabo, impõe a sua maneira.

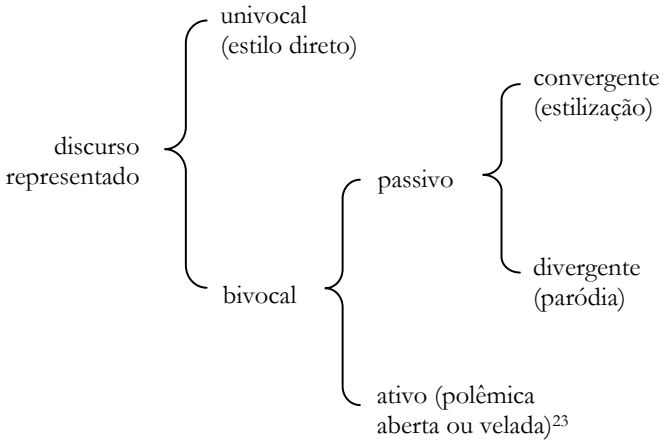
Certas autobiografias ou confissões têm algo desse caráter de serem "polemicamente refletidos", pois são discursos em que o narrador assume um tom de questionar a si mesmo e, portanto, de converter-se num outro de si, ou instaurar uma polêmica interna em que o narrador em primeira pessoa desafia a si mesmo. Tem a si mesmo como outro. Há, portanto, uma tensão entre o discurso do narrador e o discurso que o representa, como é o caso de *As confissões* de Rousseau ou de Agostinho. Ora, todos esses tipos de polêmicas envolvem microdiálogos ou macrodiálogos, ou seja, a biografia é uma espécie de diálogo consigo mesmo do mesmo modo que as polêmicas veladas ou abertas também o são. Diz Bakhtin, "análoga à polêmica velada é a réplica de qualquer diálogo dotado

de essência e profundidade" (PPD, p. 171).

O discurso que dá vida à palavra do outro alcança uma maior intensidade na réplica diálogo; neste caso, as palavras dos dialogantes dirigem-se ao objeto enquanto reagem vivamente uma à outra. A atenção às palavras de um e outro expressa-se na correspondência e mesmo na antecipação. Ou seja, acompanha-se a palavra do outro de tal modo que se antecipa os seus próximos passos; esse tipo de vibração "penetra profundamente no âmago do discurso intensamente dialógico", essa tensão que perpassa o discurso dialógico inexiste no discurso monológico. Ora, assim como a polêmica velada é mais rica e sutil do que a polêmica aberta também o é para o "diálogo velado", que segundo Bakhtin, tem particular importância na poética dostoievskiana. O "diálogo velado" é a parte mais refinada e elaborada da variedade ativa de discurso. No diálogo velado não aparece a voz da réplica, o interlocutor está ausente, suas palavras estão ausentes, mas de tal modo que "deixam profundos vestígios que determinam todas as palavras presentes no primeiro interlocutor. Percebemos que esse diálogo, embora só um fale, é sumamente tenso, pois cada uma das suas palavras presentes responde e reage com todas as sua fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si, além dos seus limites, a palavra não pronunciada do outro" (PPD, p. 171). Lutando contra esse adversário invisível, o autor se vê às maiores dificuldades em sustentar seu discurso. E daí resulta o diálogo mais sutil e elaborado.

Um esquema desses vários tipos de discurso foi feito por Tzvetan Todorov assim:

[23] Todorov, T. *Mikhail Bakhtin – The dialogical principle*, University of Minnesota Press, 1984, p. 70.



Nesse modelo todos os discursos (bivocais ou monovocais) são representações, mas de quê? A representação como recriação ou obra da arte romanesca, ou seja, a representação não entendida como uma entidade mental ou lingüística que trata de objetos, mas como execução do discurso.

O que foi exposto ainda não é tudo, mas dá uma noção da complexidade dos discursos em prosa que, para Bakhtin, freqüentemente escapa à estilística, à lingüística e à crítica literária. Poder-se-ia acrescentar que escapa também da filosofia monológica. Para tratar desse âmbito é necessário uma metalingüística ou uma translingüística. Ela pressupõe a destruição do contexto monológico que passa então a ser entendido desde o contexto dialógico. E como o diálogo é a execução mais elaborada dos discursos, isto é, como já se alertou, se "ser é comunicar-se pelo diálogo", então essa nova disciplina terá de se ocupar da "comunicação dialógica". Antes de nos ocuparmos desse assunto tratemos do que Bakhtin ainda tem a dizer sobre o diálogo em Dostoiévski, pois em ambos os casos mostram-se os seus problemas, que, a nosso ver, precisam uma correção nos termos do que provisoriamente chamamos de "gramática da faticidade".

VII

O DIÁLOGO EM DOSTOIÉVSKI

Em sua teoria do discurso, Bakhtin, diferentemente das páginas iniciais de PPD, foi afastando-se das noções de "sujeito", "consciência" e "autoconsciência", ou melhor, passou a considerá-las basicamente nos termos de "discurso". Havíamos salientado a dificuldade que consiste em unir consciência e discurso. No entanto, essa dificuldade é passada por alto. Ou seja, se, por um lado, a autoconsciência da personagem dostoievskiana é dialogada, isto é, não existe apenas para si mesma, mas precisa das outras consciências para se expressar, por outro lado, resta o problema de como a autoconsciência se relaciona com as outras. Aparentemente, a posição de Bakhtin na resolução desse problema é bastante clara: "a comunicação dialógica". Essa é a sua dívida para com a poética dostoievskiana que lhe permite esboçar uma espécie de antropologia filosófica em que o homem se torna "sujeito de um apelo", isto é, o homem deixa de ser alguém que pode ser apenas descrito, pois pode-se agora dirigir-se para ele na forma de um chamamento ou invocação, poder-se-ía dizer de "indagação". Nesse sentido, o mergulho nas profundezas da alma humana ou do homem interior de origem paulina-agostiniana não é possível através de uma análise objetiva e neutra, pois essa profundidade encontra-se na tensão do apelo. O que possa ser o "homem no homem" só pode ser alcançado quando ele for provocado a revelar-se a si mesmo. E isso não pode mais ser feito, como em Paulo e Agostinho e a tradição

monológica, a partir de seu si mesmo, mas, ao contrário, só através da "comunicação com ele, por via dialógica"; pois, "representar o homem interior como o entendia Dostoiévski só é possível representando a comunicação dele com um outro. Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o 'o homem no homem', para os outros e para si mesmo" (PPD, p. 222). Nessas passagens, como se pode notar, abundam expressões da metafísica como "homem interior", "exterior", "representação", "íntimo", "profundo", mas tudo parece fazer parte do diálogo como "a representação da comunicação com os outros". Toda a metafísica da subjetividade seria afastada pois, como já destacamos, agora "ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo tudo termina" (PPD, p. 223). A poética de Dostoiévski está em seu talento para "representar essa comunicação" e, ao fazê-lo, o escritor esboçou uma concepção do homem como, antes de mais nada, um apelo expresso pelo diálogo. A nossa pergunta de como se daria a relação ou o vínculo entre a consciência e o discurso estaria respondida nos termos de que, ao fim e ao cabo, só há diálogo. A ontologia é diálogo. Se a ontologia trata do ser ou do que há, a resposta aqui é que só há diálogo. E é isso que basicamente consiste o romance em Dostoiévski, em que, ao contrário da voz solitária, está a contraposição dialógica como a fonte da vitalidade e da grandeza da personagem. Portanto, todo o resto é parasitário da comunicação dialógica. E assim, as palavras da metafísica da subjetividade ganham sentido apenas na execução do diálogo, pois "o diálogo não é um meio, mas um fim. Aqui o diálogo não é o limiar da ação mas a própria ação" (PPD, p. 222). Esse é um ponto importante, pois agora – wittgensteinianamente - Bakhtin unificaria o discurso e a ação, as palavras e a sua execução. E iria além de Wittgenstein ao entender a execução como diálogo. E mais: o diálogo passa a ser entendido como execução inconclusa e, portanto, como abertura.

Bakhtin todavia afirma: "tudo é meio, o diálogo é o fim". Trata-se obviamente de um final em aberto, pois, a ri-

gor, não há fim para o diálogo porque ele está no começo. O que se chama de "meios" só pode ser delineado a partir da sua origem inconclusa no diálogo. O que está cronologicamente no fim está ontologicamente no começo. Dizer-se, portanto, que o diálogo é o fim, é, efetivamente, dizer que ele é o princípio, ou seja, é a ação a partir da qual se mostram os meios. É o fim que justifica os meios. Mas como o "fim" já está no princípio inconcluso e aberto, não há aqui nenhuma teleologia. Um meio seria um assunto ou um tema, mas o caráter de inacabamento do diálogo retira-o do estreitamento temático. Um tema é sempre um fechamento enquanto que o diálogo é abertura. A liberdade do diálogo não pode ser condicionada por algum tema. Isto não quer dizer que não haja temas, mas que nenhum tema, por mais relevante que seja, pode tomar conta do diálogo. Ou seja, a polifonia é esse equilíbrio tenso e dramático entre os vários temas ou as mais variadas idéias-vozes. Nas palavras de Bakhtin, "o núcleo do diálogo é sempre extratemático, por mais tematicamente tenso que ele seja (por exemplo, o diálogo entre Aglaya e Nastássia Filíppovna). Em compensação, a envoltura do diálogo sempre é profundamente temática. Somente na obra inicial de Dostoiévski os diálogos tinham caráter um tanto abstrato e não se assentavam em sólida base temática" (PPD, 223). Assim, se por um lado o tema não pode condicionar o diálogo, por outro lado, sem temas o diálogo tornar-se-ia uma entidade abstrata. Mesmo nas obras menos dialógicas do jovem Dostoiévski, com sua tendência para a abstração, pode-se, porém, encontrar a contraposição do homem ao homem enquanto contraposição do "eu" ao "outro". O "homem do subsolo" é, segundo Bakhtin, um "eu" que se contrapõe aos "outros". Estes são convertidos pelo "homem do subsolo" em uma idéia abstrata. Ele mesmo leva uma vida sem uma temática específica. Mesmo assim, o seu diálogo interior está em constante conflito e oposição ao "outro". O "homem do subsolo" trava com ele uma polêmica desesperada. Nessa luta por reconhecimento, a voz do outro tende a fundir-se com a sua própria voz. A sua constituição dialógica está vinculada à in-

tromissão do "outro". Desse modo, "o 'homem do subsolo' permanece em sua irremediável oposição 'ao outro'. A voz humana real, assim como a réplica antecipável do outro, não podem dar por acabado seu interminável diálogo interior" (PPD, p. 224).

O diálogo dostoievskiano é concreto porque lida com oposições que se retroalimentam, como o diálogo interior e o diálogo exterior, o micro e o macrodiálogo. A distinção entre micro e macrodiálogos não é da mesma ordem da metafísica monológica que opõe interior e exterior, pois essas modalidades de diálogos já estão em execução na linguagem pública da obra de ficção. A diferença entre o diálogo privado interno e o diálogo público externo é uma distinção gramatical já publicamente executada. O diálogo dostoievskiano basicamente é do tipo mais estilizado, isto é, o tipo da polêmica velada, mas essa técnica aprimorou-se nas obras de maturidade, como em *Os irmãos Karamazóvi* e em *O idiota*. Nesses romances, vai-se todavia mais longe, pois a tensão entre o diálogo exterior e o diálogo interior, típica da polêmica velada, chega ao ponto em que as réplicas "coincidem parcialmente com as réplicas do diálogo interior do outro". É o caso dos diálogos de Ivan com o diabo e com Aliócha. No diálogo com seu irmão, Ivan o escuta negar aberta-mente sua participação no assassinato do pai, mas isso é feito de tal modo que são seus diálogos interiores que realmente importam. Aliócha ao dizer abertamente ao irmão "Não foste tu" ou ainda "Tu te acusavas, e dizias que tu eras o assassino. Mas não foste tu quem matou, estás enganado, não és o assassino – estás ouvindo? - Não és tu. Deus é que me envia para te dizer isso". A rigor, é o aparentemente idiota do Smerdiákov o assassino, embora o arquiteto da ação tenha sido Ivan. Ao negar que ele tenha pessoalmente desferido o golpe, as palavras de Aliócha se dirigem à consciência ou ao microdiálogo que Ivan trava consigo mesmo. E esse diálogo velado tem um tom de autoacusação e culpa.

"Irmão – começou com a voz trêmula Aliócha – devote dizer isso porque tens confiança em minha palavra, bem o sei. Digo-te de uma vez por todas, para sempre: "não foste

tu". Estás ouvindo? Por toda a vida. E foi Deus que me inspirou para te dizer isso, mesmo que tivesses de me detestar de hoje em diante ..."

Um diálogo polêmico velado ocorre entre eles. E nele está cada vez mais à mostra a culpa de Ivan. Ele havia justificado seu ato com a famosa expressão "Se Deus não existe, tudo é permitido", mas sua consciência não é tão supérflua que possa ter varrido todos os vestígios do remorso e da maldade. Aliócha espicaça a consciência culpada de Ivan para que, mais tarde ou mais cedo, ele confesse nas linhas o que já está confessando nas entrelinhas, ou melhor, confesse num microdiálogo aquilo que já reconhecia no microdiálogo: "eu o matei". O diálogo com Aliócha, revela que não é permitido fugir de si mesmo. Assim o macrodiálogo tenso e aberto está assentado em microdiálogos ainda mais dramáticos em que "o outro" leva o "eu" a revelar-se como tal. Um "eu" polifônico, isto é, intumescido pelas vozes do outro. E o "eu" só existe nesse entrecruzamento das vozes, pois "a ligação profunda e essencial ou a coincidência parcial entre as palavras do outro em um herói e o discurso interior e secreto do outro herói são momentos obrigatórios em todos os diálogos importantes de Dostoiévski" (PPD, p. 225). Mas é no complexo e sutil diálogo de Ivan com Smerdiákov que se mostra o máximo da maestria do escritor. É uma segunda voz de Ivan que atua em Smerdiákov levando-o ao crime. Todas as insinuações e indiretas dirigidas a Smerdiákov são feitas a partir de um complexo jogo consigo mesmo. A decomposição da intenção de Ivan em seu diálogo interior pode, segundo Bakhtin, ser representada em duas réplicas:

"Não quero o assassinato de meu pai. Se ele acontecer, será contra a minha vontade".

E ainda:

"No entanto eu quero que assassinato aconteça contra a minha vontade, porque então estarei interiormente de fora e não poderei ser censurado por ninguém".

Ora, é precisamente através de Smerdiákov que essas réplicas interiores de Ivan se convertem em ação. A sua estu-

pidez não é completa, pois entende "o outro" na voz de Ivan, aliás, a verdadeira intenção deste com a qual compartilha com o ódio secreto alimentado desde a infância. É, portanto, no seu tenso diálogo velado que se decide a morte do pai. É essa segunda voz velada de Ivan que ordena o crime. Mas ele se completa porque Smerdiákov é capaz de ouvir essa segunda voz e aceitá-la como uma ordem. É nisso que reside a criação da poética de Dostoiévski, pois "se a voz de Ivan, com a qual responde a Smerdiákov, fosse a sua voz única e uma, ou seja, fosse uma voz puramente monológica, todos esses fenômenos seriam impossíveis. Eles são o resultado da dissonância, da interferência de duas vozes em uma voz, de duas réplicas em uma réplica. É assim que se constroem os diálogos de Ivan com Smerdiákov sobre o assassinato" (PPD, p. 230). E é, como já vimos, essa mesma natureza das "vozes de Raskolnikov" em *Crime e Castigo* e nos romances de maturidade.

Essas sutilezas e complexidades discursivas estão, como também já vimos, no caráter confessional do diálogo dostoievskiano. Isto é, o que se revela no diálogo são os mundos das personagens em sua profundidade mais recôndita. Essa profundidade, porém, só se mostra enquanto comunicação dialógica. Não há si mesmo sem o outro, antes, aliás, sem responder às réplicas do outro. Mas, a nosso ver, Bakhtin ainda vai além de Dostoiévski aqui. Poder-se-ia dizer "com Dostoiévski para além dele", pois se Raskolnikov e Ivan confessam seus crimes, o debate das suas "idéias" todavia continua em aberto: Se Deus não existe tudo é permitido? Pode-se cometer crimes em nome do aperfeiçoamento da humanidade? Pode o crime, em certas circunstâncias, ser um ato moral positivo? Os fins justificam os meios? Etc. O que Bakhtin apreende do escritor é então "a tendência para a infinidade precária do outro" (PPD, p. 234). Essa precariedade não é um defeito, mas a condição do diálogo. O diálogo é inacabado porque o outro nunca é o "eu". O si mesmo surge não da identidade, mas da alteridade. Nesse confessionário abundam as vozes dos outros, pois só através das suas vozes pode um "eu" ter acesso a si mesmo. Não é um confessionário passivo, pois a voz do

outro é ouvida com resistência e sofreguidão, a voz do outro precariza e corrói. Mas a "precariedade" provocada pelo outro significa também que, embora o tema seja importante, a abertura originária do diálogo não pode ser fechada. Nenhuma voz impõe definitivamente um tema. Não se trata, porém, como já alertamos, de eliminar o tema, mas de assegurar que ele seja dito de muitos modos. É nesse sentido que o diálogo é extratemático. Mais uma vez: não há idéia sem imagem (tema), mas nenhuma idéia se efetiva sem discussão. Parodiando Kant, poder-se-ia dizer que idéias sem imagens são vazias e que imagens sem idéias são surdas. Sem as idéias as imagens não teriam orientação, sem as imagens as idéias escorregariam no vazio. A polifonia é feita das diversas idéias em disputa e, portanto, não como algo indiferente e abstrato, mas a passagem do tema por muitas e diferentes vozes; a polifonia, então, é a dissonância do tema.

Em Dostoiévski as idéias em disputa são mostradas no diálogo, ou melhor, nos seus romances de maturidade estão "o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda a parte, um determinado conjunto de idéias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente. O objeto das aspirações do autor não é, em hipótese nenhuma, esse conjunto de idéias em si mesmo, como algo neutro e idêntico a si mesmo" (PPD, p. 235).

Mas "as aspirações do autor (Dostoiévski)" só podem ser entendidas a partir de uma teoria do discurso representativo que se divide basicamente entre univocal e bivocal. A dificuldade de várias vozes operarem de modo inteligível faz com que a polifonia se reduza à dialogia. E assim, tal como em Habermas e Apel, o "nós" fica restrito ao "eu-tu", pois diversos participantes na interlocução pode levar à confusão. Mas não apenas isso, pois a translingüística entende a diversidade de tipos de discursos bivocais como parte do discurso representativo. Bakhtin reforça a noção problemática de representação, não em termos de mentalismo, mas de discurso. A habilidade da poética dostoievskiana está, como já se mostrou,

em sua capacidade de estar à escuta e com isso dar novos aspectos às palavras e descobrir dimensões no "homem no homem" que permaneciam ocultas para os outros artistas. Ora, as palavras só têm sentido no discurso, mas seus novos aspectos são forjados a partir do momento em que o seu o objeto da criação artística é o próprio discurso bivocal. Nesse sentido, "o objeto da sua representação é o próprio discurso, e precisamente o discurso pleni-significativo. As obras de Dostoiévski são discurso sobre o discurso voltado para o discurso. O discurso representável converge com o discurso representativo em um nível e com os mesmos direitos. Penetram um no outro, sobrepõem-se um ao outro sob diferentes ângulos dialógicos. Como resultado desse encontro revelam-se e aparecem no primeiro plano novos aspectos e funções da palavra" (PPD, p. 236). Que modo é esse de usar a palavra "representação"? As aspirações do escritor são poéticas, mas as do filósofo são ontológicas. Então, questões têm de ser colocadas. Ou seja, embora Bakhtin tenha entendido o diálogo como ação e também tenha se aproximado de uma rejeição do modelo objeto-designação, algo dele todavia persiste, pois a questão é a partir de onde é possível o diálogo romanesco? Ou ainda, o diálogo dostoievskiano diz respeito apenas à estética ou é como um portal que abre a possibilidade de compreensão da nossa vaga prosa ordinária? Qual, enfim, é a natureza do discurso representativo? E mais: o discurso voltado para o discurso não invoca o platonismo?

Há, ao longo de PPD, um avanço para uma concepção discursiva da consciência. A ambigüidade entre consciência e linguagem tende a sumir; isto é, a consciência é cada vez mais posta nos termos do discurso. A autocompreensão, sem a qual não haveria a vida interior ou o mundo da personagem é entendida nos termos de um microdiálogo ou microdiscurso. A questão é que não é apenas a filosofia da consciência uma ilusão gramatical do discurso já publicamente executado, mas a própria noção de discurso representado; pois, insistimos na pergunta: o que é representado no discurso? Bakhtin é bem claro: o romance dostoievskiano é polifônico porque é feito

de discursos sobre discursos. Porém, se todos os discursos são representações de discursos como se dão seus vínculos ou suas relações com a fala cotidiana, isto é, com "a prosaica, o discurso prático da vida" (PPD, p. 169)? Pois, não é o discurso dostoievskiano, como reconhece Bakhtin, uma descoberta, mas uma recriação? Mas uma recriação que parte da prosa ordinária, pois a vitalidade dialógica da poética não surge também da vitalidade dos discursos ordinários? Ora, qual é, então, a natureza da vaga prosa ordinária? A noção de vagueza tem diferentes interpretações. Para Frege, Russel, Carnap e o primeiro Wittgenstein, é contra ela que se justificaria estabelecer uma filosofia da linguagem de cunho científico. Mas é a favor dela, para combater as ilusões gramaticais do ideal de exatidão da lógica, é que reage o segundo Wittgenstein. A inovação de Bakhtin, consiste em que a sua noção de prosa ou de prosaica diz respeito ao âmbito atravessado pelos mais diversos tipos de discurso. E assim a "vagueza" da linguagem cotidiana é exposta na sua vitalidade fática a partir de uma gramática dos discursos. Por tudo o que vimos, entende-se melhor agora que, para libertar a gramática da lógica e da metafísica, lembrando Heidegger de *Ser e tempo*, tem-se de dar mais um passo; ou seja, é preciso ir da compreensão monocêntrica do ser-aí como instância onde se dá a abertura da fala para a compreensão polifônica e existencial do discurso.

Conclusão

Ao longo deste ensaio sobre PPD, mostramos como Bakhtin opera uma virada do modelo da consciência para o modelo da compreensão discursiva, mas não apenas isso, pois muitas são as lições que se pode tirar dessa obra. Mesmo em condições políticas mais adversas, Bakhtin mostrou que nas modernas sociedades industriais (e pós-industriais) o "que há" é o diálogo e que este é marcado pela inconclusividade. Ou seja, mesmo a maior opressão totalitária não consegue abolir a constatação de que vivemos uma era de incertezas radicais. Aliás, não foi por acaso que seu livro foi escrito nos anos em que Heidegger desenvolveu os conceitos de finitude e errância, Gödel, o teorema da incompletude, Heisenberg, o princípio da incerteza, Wittgenstein, entendeu a vagueza da gramática, etc. A noção de que todo o diálogo é inconcluso também deixaria em aberto a questão de se o "que há" é todavia ontológico, pois as ontologias geralmente são monológicas. Mas mostramos que, nesse caso, não se trata de uma ontologia tradicional, pois o ser é dialógico. E, embora Bakhtin, comprometa sua teoria do enunciado com o princípio do contexto, é possível corrigi-lo e considerar o diálogo mergulhado nas tonalidades afetivas da vida fática.

Nosso problema é que, no começo, PPD guarda todavia fortes marcas da filosofia da consciência que, nas passagens dos capítulos, vão sendo cada vez mais entendidas como

discurso. No entanto, a nosso ver, embora o impasse vá perdendo a sua força, a concepção dialógica do enunciado com um âmbito de validade ou contexto de enunciação ainda guarda caracteres de objetivação. Apontamos uma possível crítica heideggeriana a esse assunto, pois o filósofo alemão, para escapar da noção de contexto, elaborou o conceito de ser-no-mundo. Obviamente, também, desde o ponto de vista de Bakhtin, é possível objetar-se o construto ser-aí (*Dasein*) como concebido monocentricamente e, portanto, como ainda herdeiro da fenomenologia da consciência transcendental.

Uma das grandes contribuições de Bakhtin foi a de tornar mais visível a complexa arquitetônica da nossa vaga prosa ordinária, pois, com a carnavalização da literatura originaram-se as diversas modalidades de discursos indiretos que vão desde a paródia àquilo que constitui propriamente o núcleo da poética de Dostoiévski, a polêmica velada. Ora, esses discursos já se encontram em execução na vida cotidiana. O escritor não os inventou, mas os recriou de tal modo que conseguiu levar ainda mais longe a compreensão do "homem no homem". Esse, como mostramos, é o ponto culminante de PPD.

Bakhtin constantemente usa a noção de "estética", mas mostramos também que o que vale para os estilos, vale para as estéticas, pois, assim como a polifonia deixa em aberto tudo que tende a ser unilateral ou univocal, também deixa em aberto a estética, isto é, a questão da beleza é inconclusa. Nenhuma estética pode impor-se ao diálogo sem um regresso à monologia. A polifonia atingiria as pretensões da própria estética da criação verbal, a não ser que a criação seja também entendida polifônica-mente. É por isso que a passagem do modelo da consciência para o de discurso anda junto com passagem da estética para a poética, pois a essência da obra de arte não está mais vinculada à apreciação da beleza, mas a sua criação. E, o mais importante, é que se trata de uma poética da prosa. A universalidade da poesia perde a sua aura para a complexidade e a sutileza dos discursos prosaicos.

BIBLIOGRAFIA

Bakhtin, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____ *Estética da criação verbal*, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____ *Dialogic imagination*, University of Texas Press, 2000.

_____ *Questões de literatura e estética*, São Paulo: Editora HUCITEC, 1988.

_____ *Marxismo e filosofia da linguagem*, São Paulo: Editora HUCITEC, 1981.

Dostoiévski, F. *Obra completa*, Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1963, 4 vols.

Hebeche, L. *O mundo da consciência – ensaio sobre a filosofia da psicologia de L. Wittgenstein*, Porto Alegre: EDIPUC, 2002.

_____ *O escândalo de Cristo – ensaio sobre Heidegger e São Paulo*, Editora Unijuí, 2005.

Heidegger, M. *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyr Verlag, 1986.

_____ *Ser e tempo*, Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

_____ Die Zeit des Weltbildes, in: Holzwege, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.

Emerson. C. Os 100 primeiros anos de Bakhtin, Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

Todorov, T. *Mikhail Bakhtin – the dialogical principl*e, The University of Minnesota Press, 1998.

Wittgenstein, L. *Investigações Filosóficas*, São Paulo: Editora Abril, 1975.